FRANKLIN DE OLIVEIRA

A FANTASIA EXATA

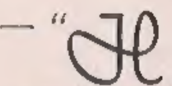
Ensaios de Literatura e Música

ZAHAR EDITÔRES
RIO DE JANEIRO

Ao *Correio da Manhã*,
na pessoa de
PAULO BITTENCOURT
pela generosa acolhida
dispensada a êstes estudos

INDICE

LUDUS TONALIS

— "*A muito tempo que não te vejo. Como vai o mundo?"* — *pergunta, em* O Timon de Atenas, *o poeta ao pintor. E o pintor responde:*

— *"Destrói-se, senhor, porém continua crescendo."*

*

* *

A alienação do ser humano, de sua alma e de seu destino — eis o núcleo da crise contemporânea.

Cumprimos, nesta fase da história, nossa dramática condição de homens descarrilhados. Atirados para fora de nossos centros gravitacionais, somos a mais recente encarnação do Homo Ludens: *mais do que simples tendência, o jôgo é hoje característica de nossa morfologia ética, refletindo, na sua anatomia flutuante, a instabilidade, a duplicidade e o azar em cuja surprêsa nos consumimos. Hipnotizados até a obsessão pela voracidade do lucro, pela nevrose da produção vertiginosa, pelo feiticismo da técnica e pela idolatria da máquina, nossos contemporâneos perderam os contornos e a fluidez da pessoa humana e são apenas um motor, cujas loucas rotações se aceleram a cada hora, acionadas pela fôrça incontrolável daquela "indecente pressa", de que falava* Nietzsche.

Sôbre o corpo íntimo das coisas, daquilo que marca nosso limite na vida e que com nosso ser confronta, a máquina operou estranha deformação, tornando-as simples dados de indústria e comércio, impedindo-as de continuarem a ser objetos *em cuja macia ou áspera substância pudéssemos reconhecer, refletidas ou delas impregnadas, a paixão modeladora de nossas mãos, o frêmito vivo de nosso contato, o hálito quente de nosso sôpro, a íris de nossa inteligência ou a música de nosso amor.*

Era cantando que os camponeses pisavam uvas no lagar, as fiandeiras e os artesãos se consumiam em suas tarefas.

Esta civilização, que não soube dominar e guiar suas conquistas, impõe-nos o mal de sua morte, a agonia em que dura se estertora.

Carregamos no nosso tédio e no nosso cansaço, na nossa tristeza e no nosso desespêro aquilo que Jaspers chamou "a coisificação do homem", e Broch, a nossa "descriaturização" — nossa crescente desumanização.

Pelos processos *de trabalho, a metálica distância em que a máquina nos segrega, a ilha de aço e ferro em que nos exila, perdemos a silenciosa intimidade das coisas.*

Pelas exigências *de trabalho, a fúria da competição, a megalomania da produção, a aguda e fria ditadura corrosiva da concorrência, perdemos, também, a cálida intimidade das pessoas.*

Desta ruptura de filamentos, dêste desgarramento de nosso amor, dêste bloqueio das comunicações humanas — quantos muros levantados em nossa volta e nenhuma ponte! — dêste silêncio, tumular, fechado, áspero, duro silêncio, pedra, bôca mineral, cerrada, onde morrem tôdas as perguntas, todos os pedidos, as súplicas, os chamados, as preces, os prantos, e os apelos; dêste deslocamento para os planaltos da solidão e os descampados vales do vazio onde vamos caindo sem verem nossos olhos, de endurecida luz, fonte para a ácida garganta, nasceram êste mêdo, êste pânico e esta instabilidade, esta insegurança e esta dissolvência que fazem que nos-

sa vida possa ser descrita atualmente com aquelas mesmas palavras encontradas, (*) *há mais de quatro mil anos, em antigos papiros do Egito:*

> "... Não sabemos o que se passa no país... há imundície em tudo... ninguém tem vestes brancas... a terra dá voltas como polias... já não restam homens... grandes e pequenos dizem: antes não me houvessem dado à vida... não há cargo que esteja em seu verdadeiro lugar... são um rebanho espantado e sem pastôres... nenhum artista trabalha mais... os que estão em maior número são os que assassinam os que estão em menor número... quem, de seu deus, nada sabia, lhe oferece sacrifícios com incensos de ouro... a insolência apoderou-se das pessoas Ah, que se acabem os homens e que não haja mais fecundação nem deslumbramento!"

*

* *

Mesmo sem recorrer aos estudos de Nunberg e Schilder, fácil será intuir que o sintoma da despersonalização, *da desagregação ontológica, é o alheiamento, melhor conceituando, o* estranhamento *entre o* eu *e o mundo exterior.*

Abrem-se brechas na personalidade humana.

Parte-se a unidade espiritual. A mente esgarçada em sonhos rotos. Registra-se a fuga do indivíduo diante de seus sentimentos e afetos, fuga que provoca, segundo Schilder, "o aparecimento do falso e do artificioso".

A mentira e a hipocrisia dirigem-se contra os processos da própria vida — a vida se extingue, estanca no indivíduo; ei-lo desesperado, precisamente porque *não existe.*

(*) Erman, *Die Literatur der Aegypten*, apud Karl Jaspers, *Man in the Modern Age*, Londres, 1951.

O nosso sonambulismo, o automatismo que nos caracteriza, êste alheiamento de apáticos e êste fundo deambular de abúlicos e tartamundos são uma regressão do homem ao plano mítico — à sua mais primitiva dimensão imaginária quando o humus *elementar do ser era o escuro leite com que proviamos nossa biologia espiritual. Como a constante da autodestruição nas neuroses, também no nosso tempo mítico, regressão ao plano do universo mental pré-lógico, nutrimo-nos de nós mesmos, destruindo-nos, nessa fome para viver.*

*
* *

E se partimos como Heidegger, do conceito segundo o qual "a essência da realidade humana é sua existência", temos que a volta que hoje realizamos ao mítico, ao porque não existo, o ser para a morte, *não é mais que a irrupção do infra-mundo e sua ascensão ao govêrno da vida moderna — esta vida cuja face apenas se reconhece e identifica no espelho da morte.*

Depois de Husserl, Scheler, Hartmann, a deriva kierkegaardiana, dos ortodoxos e dissidentes, vem procurando despojar-se de seu conteúdo cristão, de sua implicação religiosa, exceção feita à teologia de Barth. E, neste particular, parece que se inclina, antes de tudo, à evidência de que nosso desespêro despojado de tôdas as túnicas literárias, nu na solidão de sũa urgência, inclui, não só a reconquista de uma ânsia de indagação metafísica autêntica, como, também, a premente necessidade de uma revisão da conduta humana. Recordamos Scheler: "os problemas que o homem se propõe acêrca de si mesmo alcançaram, na atualidade, o máximo ponto que registra a história. Alojou-se, nêle, um novo propósito. A determinação de resolver o problema essencial (do seu ser e do seu destino), de um novo modo — sem sujeição consciente ou sòmente um meio consciente ou um quarto consciente a uma tradição teológica, filosófica ou científica, como era usual fazê-lo até êste momento."

*
* *

A simetria que os Amantes procuram no Ato não é, apenas, um desejo de fusão, mas necessidade de unidade metafísica.

De retôrno transcendente ao êxtase festivo do uno.

Amantes que vos bastais em vosso cálido abraço,
eu vos peço vosso segrêdo
que o universo por tôda parte
é triste e vazio (*Rilke*).

VERDE QUE TE QUIERO VERDE

Do verso de Gertrude Stein — *A rose is a rose is a rose* — diz Erich Fromm que êle é um protesto contra a nossa abstrata forma de estimar as coisas. (*The Sane Society*, Londres, 1956) Um grande de Espanha — Juan Ramón Jiménez — penetrara o mistério: *Tôdas las rosas son la misma rosa.* E outro grande de Espanha — Jorge Guillén, — renova êsse devassamento: *Todas las rosas son la rosa.* Aquela forma de desnudar o universo é o processo pelo qual — acentua o grande psicanalista — o homem moderno esvazia o mundo do seu significado profundo, empobrecendo-o ao descondensá-lo. Tem o mesmo sentido de rebelião contra a desvitalização das coisas e das criaturas, o reiterado *Verde que te quiero verde*, de Federico García Lorca, jogral dos gitanos.

O verso surge como um elator entre os *gypsy rhymes* do *Romancero Gitano*, o livro, por excelência, dos temas andaluzos: cavalos, touros, zíngaros, vida, sangue, *lunas.* Nêle, na sua gitaneria, está concentrada a estênica essência granadina da estética lorquiana — sua estrênua energia elementar, o quente, cálido elance. *Verde que te quiero verde.*

A coloração verde — diz Gustavo Correa — obedece a um primário impulso antropomórfico e é o resultado da

mítica atração entre a cigana e a lua. *Con la sombra en la cintura / ella sueña en su baranda, / verde carne, pelo verde, / con ojos de fria plata.* A exegese parece-nos insuficiente. Que é, fundamentalmente, a poesia de Lorca, senão a fábula lírica da Andaluzia? Legenda da exaltação vital. Verde. Vegetal. A luminosidade e a graça cromática da campina andaluza — escreve Ortega — é um terrível excitante que induz à vida frenética. *La vida paradisiaca es ante todo, vida vegetal. Paraiso quiere decir vergel, huerto, jardin. El andaluz tiene un sentido vegetal de la existencia y vive con preferencia un su piel.* (Ortega, *Teoria de Andalucia,* Obras, tomo VI, Madri, 1947). Por causa desta concepção botânica a vida andaluza — acrescenta Ortega — *es la fiesta, el domingo, adagio cantabile.* Aqui estão as raízes *telúricas* da poesia lorquiana, e não sòmente míticas. Aqui está a origem de seu ímpeto bárbaro, de sua explosão vital, e a andaluza graça morena (*Oh mujer potente de ébano y de nardo / oh cisne moreno...*) Ou, ainda: *Vienen altos caballeros / y damas de triste porte, / morenas por la nostalgia / de un ayer de ruiseñores.* Não é aquêle verde — *Verde que te quiero verde / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña,* — tão pouco imagem contaminada ou germinada do *"verde aceitunado" de los gitanos,* como ainda indica Correa, mas consubstanciação lírica de *la gana* — esta essência tão eminentemente hispânica — a qual *es el deseo que sale de los órganos de la virilidad.* (Juan José Lopez Ibor, *El Español y su complejo de inferioridad,* Madri, 1954). Para o cordobês Ibn Hazn (99-1063), primeiro historiador de crenças religiosas em Espanha, o erótico pode ser tão natural quanto uma prece. (Américo Castro, *España en su Historia,* Buenos Aires, 1948; e *La Realidad Historica de España,* México, 1954). Eis que chegamos a um ponto em que podemos falar de poesia mítica, em Lorca, mas sempre em sentido que não o puramente antropológico, ou etnográfico, sim naquele em que se diz, por exemplo, que Cervantes criou o mito da *Bem Amada Oculta.* (A. Fernandez Suarez, *Los mitos del Quijote,* Madri, 1953).

Recordemos *Preciosa y el Aire*: *Niña, deja que levante / tu vestido para verte. / Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre.* Ou ainda *La Casada Infiel* que é uma espécie de versão, pelo avêsso, dos romances da *Bela Mal-Maridada* (Ver Menendez Pidal, *Flor Nueva de Rommances Viejos*: *Que me queréis, caballero, / casada soy, marido tengo...* E em Lorca: *... creyendo que era mozuela, / pero tenia marido*). Em La Casada: *... toqué sus pechos. dormidos, / y se me abrieron de pronto / como ramos de jacintos.* Ainda: *sus muslos se me escapaban / como peces sorpreendidos.* Mais: em *Thamár y Amnón* — *Thamár, en tus pechos altos / hay dos peces que me llaman / y en las yemas de tus dedos / rumor de rosa encerrada.* E, na cena final, após a posse: *Alredor de Thamár / gritan virgenes gitanas / y otras recogen las gotas / de su flor martirizada.* Ou ainda o *Divan del Tamarit*: *Verte desnuda es recordar la tierra...* Para mostrar a "mitificação" erótica, em Lorca, parece desnecessário lembrar a fusão de terra e maternidade em *Bodas de Sangre*; o sêco grito da esterilidade, em *Yerma;* ou a tragédia das fôrças vitais estranguladas, em *La Casa de Bernarda Alba.*

Verde que te quiero verde. O mundo vegetal, a vida na sua plenitude viva, reino da Graça e não domínio da Lei. O mundo da Andaluzia — dos gitanos. De onde a empatia de Lorca, sua comunhão quase mística, lunar e onírica, *com a* gitaneria. *Lorca gave the poetry of Gypsy life. In the Andalusian Gipsies he admired an elemental energy and a closeness to earth while other poets of his time looked to politics or physical nature or the disturbed consciousness of urban man. His Gipsies keep all the essential qualities of the uncorrupted southern Spaniard and have in addition a full existence of thier own.* (C. M. Bowra, *The Creative Experiment,* Londres, 1949). Nos seus aspectos dramáticos de efígie da liberdade e da tirania, o que o *Romance de la Guardia Civil Española* oferece-nos é o perfil heróico da alma ibérica. A natureza humana, diz Vossler, significa para o espanhol *una fuente de sueños.* (Karl Vossler, *Algunos caracteres de la cultura española,* Buenos Aires, 1942).

Propõe-se Gustavo Correa (*) realizar a análise *estrutural* da poesia de Lorca, à base da teoria dos mitos e da filosofia das formas simbólicas de Cassirer, da qual, diga-se de passagem, a teoria dos mitos *é forma formans.* Sua análise é unilateral, e, talvez por isto mesmo, insuficiente. Primeiro porque êle se preocupa só com a temática, a ideologia lorquiana. Ora, o conceito de *estrutura* envolve, em teoria literária, estilo e fundo. Surgiu êle justamente para eliminar aquêle dualimo. Gustavo Corrêa, querendo tudo explicar à base da teoria dos mitos, acaba por limitar sua crítica aos temas, deixando totalmente esquecido o aspecto formal da poesia de Lorca. Do ponto de vista da análise formal, seu livro é inferior ao de Jaroslaw M. Flys (*El lenguaje poetico de Federico Garcia Lorca,* Madri, 1955); ao de Cristoph Eich, *Federico Garcia Lorca, Poeta de la Intensidad* (Madri, 1958); aos estudos de Pedro Salinas em *Ensayos de Literatura Hispanica* (Madri, 1958). Ou ainda ao de Guillermo Diaz-Plaja (*Federico Garcia Lorca,* Buenos Aires, 1954). Isto para não falar em estudos esparsos de excelente qualidade como os de Pedro Salinas (*Literatura Española Siglo XX,* México, 1949); Damaso Alonso (*Ensayos sobre Poesia Española,* Buenos Aires, 1946); e *Poetas Españoles Contemporaneos,* Madri, 1952); Guillermo Diaz-Plaja (*La Poesia Lirica Española,* Barcelona, 1958); ou ainda Angel Valbuena Prat (*História de la Literatura Española,* Barcelona, 1953); Guillermo de Torre (*Triptico del Sacrificio,* Buenos Aires, 1948); e o magnífico ensaio de Otto Maria Carpeaux, modêlo de crítica estilística e histórica (*Origens e Fins,* Rio, 1943). Mas, de onde a deficiência da análise estrutural de Correa? Ela decorre do fato de utilizar-se êle com bastante imoderação do conceito do mito.

Mito. Há que distinguir. A primeira operação que se impõe, nesse terreno, é justamente esta: distinguir entre mito como entidade literária, e mito como conceito antropo-

---

(*) Gustavo Correa — *La Poesia Mitica de Federico Garcia Lorca* — University of Oregon, 1958.

lógico-etnográfico, ou psicanalítico. Gustavo Correa não procede a esta distinção básica. Em literatura, mito é, tal como surge na *Poética,* de Aristóteles, o quarto têrmo. O primeiro: imagem; o segundo: metáfora; o terceiro, símbolo. Sua acepção é a de trama, fábula, estrutura narrativa. É *narração, conto* em oposição à outra forma literária: a do discurso dialético, marcado pelo *logos.* E isto porque *mito* é de natureza irracional, enquanto operação mágica, legenda onírica, criação intuitiva. É a partir de Vico, Coleridge e dos românticos alemães que o conceito de *mito* surge como uma espécie de verdade intuída — pensar mítico: pensar em narração ou por meio de visão poética. (Sôbre a matéria, consultar Austin Warren-René Wellek, *Theory of Literature,* Londres, 1955; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism,* Princeton University Press, 1957). Do ponto de vista antropológico, etnográfico, ou psicanalítico, podemos dizer, e o dizemos de um modo muito sumário, que *mito* é um processo de apreensão do universo, uma técnica elaborada pela mentalidade pré-lógica, para penetração nos enigmas do universo, sendo a sua fonte "o útero do inconsciente". É exato que, sob muitos aspectos, sobretudo quando desejamos investigar o pensamento mágico dos artistas, a teoria dos mitos é eficaz. Mas ela não é tudo, inclusive porque o pensamento do artista, sendo altamente elaborado, não pode ser identificado com o dos povos primitivos, dos loucos ou das crianças, os quais *pensam* o mundo apenas pela forma onírica. Para não alongar a conversa: se a teoria mítica tudo resolve, como explicar, em Lorca, a presença do conceito *del honor?* (Sôbre o assunto, ver principalmente Ramon Menendez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega,* Buenos Aires,, México, 1948). A ação hipnótica da lua; a fôrça concentrada do touro, *enigma con cuernos,* na expressão de Vicente Marrero (*Picasso y el Toro,* Madri, 1955); a fascinação pelo jôgo das fôrças obscuras, como no *Romance de la luna, luna; Romance sonambulo* ou *La monja gitana;* a identificação germinal da terra com os mistérios genesíacos da concepção; a magia do verde — *Verde que te quiero verde;* — os timbres velasquenhos, os goyescos acordes que traduzem "encontradas paixões" — eis as áreas de

Lorca onde o mito deita suas escuras raízes. Comparemos, por exemplo, o *Llanto Por Ignacio Sanchez Mejias* — (*A las cinco de la tarde...*) — com a outra grande elegia *Verte y no verte*, de outro poeta de altíssima aurora, companheiro de Lorca, Rafael Alberti, e também dedicada a Ignacio Mejia. (*Verte y no verte / Yo, lejos navegando, /tú, por la muerte*). Em ambas elegias, a clara artezania, os grandes tecnemas criando inefável aura poética. Mas em Lorca, mais que em Alberti, sentimos a pulsação do que há de mais profundamente hispânico, sanguínea, sangrentamente ibérico: *a agonia* de Unamuno, o *vivir desviviéndose*, de Américo Castro, e aquêle rasgado poder de fazer das entranhas Espírito. O *Llanto*, com sua queixa gritada — *el plañid desgarrador* — comunica-nos tôdas as essências do *cante jondo*, do flamenquinismo, vozes gitanas — voz de longínquas vozes indostânicas — do Egito-, da Ásia Menor-, da região maharata, o Djan, na Índia? — vozes que são o alcalóide, a flama, a garra na garganta da poesia de Lorca. *Es en el gitano donde debemos buscar la clave para descifrar el primitivismo del poeta* diz Lopez-Morrilas, sôbre Lorca. (Ver Carlos Claveria, *Estudios sobre los gitanismos del español*, Madri, 1951).

Eis o que a exegese mítica não explica. Esta face de Lorca a encontraremos à luz de uma análise destinada a ver, na sua poesia, o enlace do popular com o erudito. É questão de mito, sim, mito literário, e não de mito considerado em têrmos só antropológicos. Mas onde a análise de Correa claudica inteiramente é na parte em que afirma que *Poeta en Nueva York* é o livro antimítico de Lorca. Não conhece Correa o magistral estudo de Roger Caillois sôbre o caráter mítico das grandes cidades, o qual lhes é dado pela sua feição luciferina?

Vejamos outro ponto, pois. É com *Poeta en Nueva York* que Lorca incursiona na área surrealista. Qual é a tônica fundamental do surrealismo? A do mundo mágico, a da arte feita sob o império das fôrças irracionais, construída segundo uma pesquisa ou a busca de um difícil equilíbrio entre o pensamento lógico e o pensamento pré-lógico.

Para transmitir a sensação de perplexidade, de alheiamento, as esgarçadas sensações de solidão da grande cidade — sentimentos paradigmàticamente míticos (e quem tiver dúvida consulte os estudos psiquiátricos de G. E. Stoerring sôbre a vivência da desorientação), Lorca precisou de usar também uma linguagem mítica, única capaz de traduzir "o tom mate da vida afetiva" (a expressão é de Mayer-Gröss), característico dos estados psíquicos condensados e traduzidos em *Poeta en Nueva York*. Não estivesse Correa limitado à concepção antropológico-etnográfica do mito, e procurasse as implicações psicológicas que ela encerra, de certo não teria caído no equívoco em que resvalou. Mas êste não é ainda seu equívoco maior. Nas últimas páginas de seu livro, diz que também seu esfôrço foi colocar a poesia de Lorca, para que a entendêssemos melhor, sob a luz da filosofia das formas simbólicas. Esta filosofia, está exposta por seu criador, Ernst Cassirer, em *The Philosophy of Symbolic Forms*, New Haven, 1953-1951; em *An Essay of Man*, New Haven, 1945; em *The Myth of State*, New Haven, 1946; e em *Language and Myth*, New York, 1946. Delas se ocuparam, Wilbur Marshall Urban, em *Language and Reality*, Londres, 1953; Susanne K. Langer, em *Philosophy In A New Key*, New York 1951, e em *Feeling and Form*, Londres, 1953. Também a comentaram vários outros mestres universitários, cujos estudos estão compendiados no volume *The Philosophy of Ernst Cassirer*, editado nos Estados Unidos em 1949. Interpretando-a com límpida lucidez, Robert S. Hartman, define-a como sendo, por excelência,*a philosophy of creation*. Sua categoria única e válida é a da creatividade. Tudo que é dado, já é um *datum* espiritualmente imbuído, já acontece *montado* — já é forma simbólica. A aglutinação de germens, de *creatuns*, de núcleos geradores e células constitucionais da forma simbólica é que integra a atividade criadora do espírito. A realidade está nesta *criação do espírito*. Os caminhos da cultura só podem ser encontrados nesta região da realidade em que a mais alta verdade que se abre ao espírito humano é a verdade de *sua própria atividade criadora*. Ao reconhecermos a criação — escreve Hartman — tornamo-nos criadores, re-

vitalizadores do nosso material. A região na qual a atividade do espírito — ensina Cassirer — é a mais alta atividade franqueada ao próprio espírito, é a da linguagem. Aquelas "inumeráveis realidades vivas que Rodin viu na pedra", também Cassirer as surpreendeu na linguagem. Como os mármores de Rodin, pedras onde, segundo Rilke, tudo é simultâneo e desperto, a filosofia das formas simbólicas retém um tão alto teor filogênico que Urban a definiu como *ciência do contexto máximo — science of maximum context.* Em síntese: a filosofia das formas simbólicas é uma tentativa de indicar a cada ser humano seu índice de refração; sua possibilidade de ser um *extrator.* Correa esqueceu tudo isto — esqueceu que a linguagem, a arte e a religião integram o universo simbólico no qual se move o homem. Viu apenas um dos ingredientes dêste universo: o mito. Esqueceu que o homem, não podendo enfrentar, de um modo imediato, a realidade, não podendo vê-la face a face, criou sobretudo a arte para dialogar com o universo. Se o homem fôsse sòmente um animal lógico, jamais poderia aprender tôdas as verdades que estão por cima da lógica. Fôsse sòmente um ser mágico, e não ordenaria o caos que o cerca. Ele é uma coisa e outra, e diverso não poderia ser, sobretudo hoje, quando o mundo se transforma em reino de sombras e sonhos pelo quase banimento da lei de causa e efeito. A grande categoria é da do poder imaginativo — e aí está a astrofísica, provando isto, com os seus "descobrimentos surrealistas". Um professor da Universidade Hebréia de Jerusalém — e a propósito de Lorca, poeta da Ibéria islâmica e das roucas, soturnas vozes hebráicas do *flamenco* e do *Cante jondo* pode-se lembrar um tal autor — Hugo Bergmann, escrevendo sôbre Cassirer, mostra que através de sua filosofia o que se afirma é um dos modos capitais de um poder espiritual do homem que até êste momento não desempenhava grande função na vida: o poder imaginativo. Êste poder é privilégio do artista, ser que *pensa* da forma pela qual o homem comum *sonha.* Assim, edeal, hispânico, gitano, Federico Garcia Lorca. *Verde que te quiero verde.*

LITERATURA DO OCIDENTE

NÃO constitui apenas um empreendimento editorial o lançamento desta *História da Literatura Ocidental,* de Otto Maria Carpeaux (*). Ela é uma das mais fecundas contribuições culturais que o pensamento brasileiro já recebeu, ao longo de sua evolução. Numa literatura rara e relaxada e frouxa como a nossa, indiferente ou quase indiferente à vida dramática das idéias, vazia de todo problematismo, feita quase só de retórica e verbalismo, e na qual nos melhores autores sente-se uma incapacidade para *pensar,* uma aversão para os exercícios da inteligência e do entendimento; numa tal literatura marcada assim pela tônica da afetividade de superfície, surpreende a presença de um escritor como Otto Maria Carpeaux que vive numa permanente, ardente e intensa tensão espiritual. Livro de uma inteligência dramática — dramática no senso de problematismo vital — é esta *História da Literatura Ocidental* — dramática não só pela palpitação dialética das idéias, como pela própria tentativa de preservação do patrimônio cultural do mundo

(*) Otto Maria Carpeaux — *História da Literatura Ocidental* — 1.º volume — Da Grécia à Reforma. — Edições "O Cruzeiro", Rio, 1959

europeu: o nosso mundo. Neste sentido, êste livro é uma *Heilsgeschichte*, uma "história de salvação". *Europa*, aqui, é expressão-totalizadora. Matriz, fonte, princípio, destino e fim de nossa vida espiritual. Não é um exclusivismo: refere-se ao que, nos reinos do espírito, o homem criou de mais belo, mais rico, e mais humano. A súmula das nossas experiências vitais. Mas não se ocupa Otto Maria Carpeaux apenas com as literaturas da Europa Ocidental — as românicas e germânicas, e suas bifurcações americanas; estuda as literaturas eslavas e literaturas da Europa Oriental, remontando, por vêzes, às nossas raízes no Oriente. Seu método, por isto, é aquêle definido por Dilthey como o do *Zirkel im Verstehen*: o movimento circular do entendimento. Observe-se o método de Carpeaux — um vaivém de detalhes internos e referências externas, num incessante movimento do centro dos assuntos à sua periferia, e de sua borda ao seu núcleo vital. Como um bom hegeliano, conhece êle o valor da categoria da oposição, o valor da antinomia. Sabe que a contradição é a alma da realidade. E como êle se preocupa com a "biologia" e não com a "anatomia" do Espírito, ei-lo operando por meios antitéticos: a realidade é uma unidade compacta (*gediegene Einheit*) que não se entrega aos que a querem considerar apenas através de uma perspectiva, uma dimensão, um aspecto, um flagrante. Múltipla e vária, repele tôda tentativa de simplificação, a qual não é mais do que um ato de empobrecimento, de "unilateralização", de despojamento arbitrário. A verdadeira análise do real, sob qualquer de suas formas, exigé uma penetração mais profunda, uma matização mais fina, uma madura capacidade, madura e aguda, para a percepção das nuances, das singularidades íntimas, das diferenças sutis. A função da inteligência é esta e não outra: *distinguir*, em vez de contentar-se com os esquemas gerais, as fórmulas indiscriminativas, as receitas de pensamento que dão oportunidade para que aparentem capacidade de pensar aos que não sabem pensar. Um dos verbos que aparecem com maior freqüência nesta *História da Literatura Ocidental* não é outro senão êste: *distinguir*. Dizia Warburg que Deus está nos detalhes. Deus também está com

os que descobrem matizes e não com os de vista grossa, sensibilidade grosseira.

Num livro de 1929, *Santa Teresa y otros ensayos*, Américo Castro escrevia que "las historias de la literatra, usualmente escritas, satisfacen cada vez menos". Em seguida indicava que elas "suelen usar criterios aburguesados, huyendo de la complejidad." Êste livro de Otto Maria Carpeaux nem usa critérios aburguesados, nem repudia complexidades. Antes, ama as complexidades. Antes, é em livro revolucionário, de onde vir a ser naturalmente um livro incômodo para os donos do "teatro" literário. O método que o Autor adota, combinação da análise histórico-sociológica com a análise estilística, caracteriza a complexidade do seu processo operativo. Êle não vai apenas com um alforje ao encontro da realidade literária. Sabe que a análise puramente historicista ou sociológica deforma a Obra de Arte, por transformá-la em simples agente de valores estranhos à sua natureza intrínseca. Mas sabe também que a análise puramente estilística implica em perda da consciência histórica, pois nenhuma Obra de Arte realiza-se fora de um contexto cultural, livre de conexões, ligações, correspondências, contatos com tôda a larga esfera da experiência humana. Sua técnica operativa é a do hermeneuta: entender, compreender, interpretar, iluminar. A crítica literária é uma hermenêutica secularizada. Do entendimento exato do texto bíblico dependia a salvação da alma — eis porque nasceu a hermenêutica e, eis a que se destinava. Da exata interpretação do texto literário depende a salvação da literatura: eis porque nasceu a crítica, eis a que se destina. Tem, assim, a crítica literária origens sagradas, raízes teológicas: bem entender a letra e o espírito das Obras é como bem entender, bem ouvir a voz de Deus. As ciências do Espírito são uma aplicação profana da hermenêutica. Dilthey abriu caminho para a estilística: análise de texto enquanto espírito e letra. O entendimento perfeito do texto reclama o entendimento de outras fôrças e valores que estão fora do texto, e que o situam històricamente, localizando-o no tempo — fôrças que *datam* o texto. De onde a necessidade de enlaçar sociologia e estilística para o perfeito en-

tendimento da obra de arte literária. Da combinação dos dois métodos resulta que o mais importante para um historiador literário ou de arte não é seguir o fio cronológico dos acontecimentos literários ou artísticos, mas desvendar, fixar, iluminar as relações estilísticas e ideológicas. Dêsse primeiro fato, resulta outro: o de não tratar as literaturas como compartimentos estanques. Dêste segundo, um terceiro: o de tratar em cada capítulo de tôdas as manifestações de um determinado estilo que hajam ocorrido nas diversas literaturas. Dêste terceiro fato, resulta um quarto: o da compreensão dos estilos como manifestações de uma concepção geral de vida: "cosmovisão", para empregar uma palavra abstrusa, mas muito em voga. Temos, então, que o primeiro fato determina a compreensão total da obra de arte; o segundo, a eliminação das fronteiras nacionais e sua substituição pelo princípio ou visão da literatura como realidade supranacional. Nesta base será possível grandes deslocamentos literários no espaço e no tempo, como se vê nesta *História da Literatura Ocidental*, na qual, por fôrça de imperativo estilístico, Plauto e Terêncio foram deslocados do âmbito da literatura romana para a literatura grega, pois pertencem estilística e ideològicamente a esta literatura e não àquela. Êste deslocamento de uma literatura para outra atende à exigência do princípio supranacional, formulado por Fritz Strich. É um fato inteiramente novo nos tratados de história da literatura universal. O tratamento de tôdas as manifestações de um determinado estilo ocorridas em diversas literaturas determina o estabelecimento da história da literatura como história dos estilos. Êsse é um fato que, desde Riegl, Woelfflin, etc., verificou-se na história das artes plásticas. Mas não se pode aplicar processo específico de historiografia de uma arte a outra arte. De onde a necessidade de alterações nos conceitos fundamentais, alterações que correspondam à singularidade de cada arte cuja história se escreve. A partir de tais postulados, Carpeaux abre horizontes inteiramente novos na história da literatura universal quando, por exemplo, preenche o vazio literário representado até agora pelo espaço compreendido entre os séculos VI e VII. A apresentação da Liturgia,

como obra literária, outro fato inteiramente novo na história literária, ocupa o vazio dos "séculos obscuros". A visão dos estilos como concepção geral da vida permite a cunhagem de um conceito também inteiramente novo: o da literatura *flamboyant*.

Estamos aqui nestas notas enunciando apenas alguns dos pontos revolucionários desta *História da Literatura Ocidental*. É uma primeira notícia a se desenvolver em outras notas, sôbre a obra monumental dêsse verdadeiro *Kulturkampfer* que é Otto Maria Carpeaux. Todos aquêles que se batem pela renovação dos métodos de crítica e história literárias no Brasil estão no dever moral de emitir opinião sôbre um livro que tão profundamente renova crítica e historiografia literárias.

BRAHMS

I

As Sonatas ns. 2 e 3, para violino e piano, respectivamente Opus 100 e 108, de Brahms. Com a Sonata n. 1, Opus 78, que Clara Schumann admirava irrestritamente, as outras duas constituem não só as únicas obras do Mestre, no gênero, como compõem uma trilogia de caráter muito marcado no conjunto da obra brahmsiana. Mas, em verdade, cada uma delas representa, isoladamente uma obra de arte perfeita e acabada. A n. 1 é uma meiga elegia sustentada por delicadíssima estrutura. É profundamente violinística — mais do que pode cantar a voz humana, canta o violino e, nesta Sonata, o violino de Brahms é irresistìvelmente encantatório. A suavíssima resignação — uma das notas mais permanentes da psicologia musical de Brahms — é nela realçada pelo "motivo da chuva" (Walle, Regen, *walle nieder*. . .) — o *lied* que Brahms compôs sôbre um poema de Klaus Groth — *Regenlied*, Opus 59, n. 3 — e que reaparece no tecido da sonata impregnando-o de uma outonal doçura lírica.

O lirismo íntimo que tem pudor de sua própria beleza — e êste era também um dos traços da sensibilidade e de personalidade de Brahms, homem de amor revelado, nunca porém confessado. Por trás de sua natureza gótica, do seu temperamento nórdico, ocultava-se uma fonte de ternura e de lirismo que tantas vêzes o seu severo senso artístico procurou dominar ou corrigir, mas que outras tantas vêzes venceram, em mágica irrupção de romantismo tempestuoso, a tremenda determinação de disciplina emocional a que o Mestre deliberadamente se subordinava.

Brahms começou romântico. De um romantismo glorioso, do qual talvez o maior testemunho seja o idílico, pastoral Trio para Pianoforte, Violino e Trompa-de-Caça, Opus 40. Muitas vêzes sua música conquistou uma eufonia belíssima, como no inesquecível Quinteto para clarinete e cordas, Opus 115 o qual faz *pendant* com o Quinteto de Mozart, para iguais instrumentos, K. 581. O clarinete é considerado o violino dos instrumentos de sôpro. E é assim que êle é tratado, em Brahms, em Mozart. Aliás, para o mesmo naipe de instrumentos, um brahmisiano que, pela rude complexidade gótica de seu temperamento os franceses denominaram de "second Bach" — Max Reger — também escreveu um quinteto, o Opus 146, no qual a influência de Brahms é evidente — melhor, audível.

Brahms fundiu tendências de Bach e Beethoven. Muitas vêzes procurou remontar além de Bach e Schütz — até os polifonistas do século XVI. Mas êste culto nórdico à tradição — todo o processo não impediu que o musicalíssimo germânico, — duas vêzes germânico: pela alta musicalidade e pelo severo senso arquitetônico da ordem e da estrutura — fôsse um originalíssimo inovador que combinava estranhamente arcaísmo e revolução. A *passacaglia* da 4.ª Sinfonia — idéia completamente nova para movimento final de uma sinfonia é um dos múltiplos testemunhos de como, com o velho, Brahms criava o novo. "Em Bach — disse Hans von Bülow — ouvimos sempre o órgão; em Beethoven, a orquestra; em Brahms, o órgão e a orquestra". É uma síntese — e o maior dos elogios, origem da sigla dos três B.

No Opus 100, Sonata n. 2 na qual o violino é tratado como voz cantante, as três primeiras notas do tema dominante fazem pensar no *Preislied* de Walther, de *Os Mestres Cantores*. De todo o altíssimo lirismo da música de câmera — santuário mais íntimo de tôda a Música — acha-se repassada

3

esta sonata, de uma macia e terna emoção — como se fôsse um *lied* sem palavras para o violino. Seu segundo movimento, *Andante tranqüilo, vivace, andante, vivace di piu, andante et vivace,* é uma forma complexa: fusão de um andante e de um scherzo. A sonata termina numa atmosfera de êxtase e ternura. A Opus 108, Sonata n. 3 é de extraordinária beleza: o lirismo íntimo que, nas outras sonatas, é tratado com efusão romântica, adquire uma escura expressão concentrada; seu lirismo é áspero, rude. Mas esta rudeza não faz senão aumentar seu tom de confidência íntima, confissão secreta, intensa, frementemente apaixonada. É fôrça condensada, e não a violência explosiva. É energia interna, emoção ontológica, nada externa, nada exterior — uma calma ardente, uma ardência íntima, a ardente serenidade. Em poesia, os inglêses sabem o que isto é. Em música, só Brahms. Ouçam o Quarteto para cordas, Opus 51, n. 2, e vejam que a música de Brahms é *interna,* essencial, e como pela sua natureza de coisa arrancada da intimidade da alma tem imponderável laivo religioso, no sentido de que só o íntimo é sagrado. De onde não ser possível amar Brahms sem maturidade emocional — sem poder de recolhimento. Nas minhas horas de maior angústia ou de alegria maior amo ouvi-lo noite alta, em silêncio grande, sem luz alguma — basta a outra e invisível luz que me vem dêle.

Nada, porém, me parece mais injusto do que ouvir dizer ou ler sôbre Brahms: "... depois de Beethoven..." Depois de Beethoven, uma conversa. Ouçam os dois Concertos para violino e orquestra — o de Beethoven e o de Brahms — e vejam o contra-senso da comparação falsamente hierárquizante com Brahms em segundo lugar.

II

Movido pelo seu gôsto da solidão e da intimidade, a ardente, a fremente intimidade, Johannes Brahms amava escapar para a calma dos lagos, das paisagens de remansada doçura. Na Alemanha Meridional há uma palavra, a que

mais se ouve ali, empregada ou dita sempre com unção quase religiosa: *Gemütlichkeit* — placidez — palavra que os alemães usam como nós usamos a nossa Saudade. Com a mesma insistência, insistência que revela uma das dimensões da alma humana. Mas a palavra alemã que mais se aproxima de Saudade é outra: *Sehnsucht,* nostalgia de distância, voz que vem do longínquo e do perdido, chamado de coisas inacessíveis, voz da "vida inteira que podia ter sido e que não foi". As palavras de Goethe: *Num uer die Sehnsucht kennt, weiss was ich leide.* (Só quem conhece a saudade sabe quanto eu vou sofrendo). As outras vozes, nas demais líguas (*tosca,* russa; *dor,* rumaica; *jal,* sérvia; *garod,* armênia; *shauck,* árabe, *vágy,* húngara; *hiraeth,* galeza); na Herzegovina, em Novitsazar e Bósuia ouvem-se as vozes *Sevdah, savdah* — nenhuma delas diz o que é Saudade e, ainda menos, o que é *Sehnsucht,* sonho nórdico, lembrança de regiões ideais, nostalgia, noturno da alma, lágrima, lágrima.

Dêste sentimento, mais que Schumann, mais que Schubert, fala-nos Brahms, poeta da introspecção, músico das confidências veladas, dos sentimentos em claro-escuro, da confidência mais íntima. A nostalgia, disse Max Burckhardt, é seu traço mais persistente. De sua música como de tesouros escondidos falou Furtwaengler. Mas êste músico da intimidade, da resignação, da dor mais reconcentrada sôbre si mesma, êste gótico que cria elegias gloriosamente tristes — a êle já se negou o dom do temperamento ardente, da comunicabilidade mais funda, da penetração mais aguda, aguda e lancinante, nas escuras regiões da alma. Por que não ouvem, então, êste Quinteto Opus 34? Êle é uma síntese de Brahms: ao lado da fôrça impetuosa, da energia irresistível, da poderosa *souplesse* rítmica, da lamentação e da verve, encontramos, na colossal disposição formal da obra, o que Brahms também foi: um severo arquiteto musical. Neste Quinteto o princípio dos temas isolados desaparece face à norma dos grandes grupos temáticos. O primeiro movimento — Allegro non troppo — vem em forma sonata ampla, poderosa, vigorosamente desenvolvida. Enlaçam se três temas: primeiro motivo exposto uníssono, de formidável e espacial energia, lar-

gamente declamado; o segundo, embalado numa melodia de inexprimível beleza: inexprimível em palavras; o terceiro, de acentos rítmicos fabulosos. O movimento termina numa coda, uma grande coda, construída sôbre o primeiro tema, concisa, explosiva. O segundo movimento — Andante un poco adagio — desenha uma paisagem lunar de interlúdio romântico. É supremo o instante lírico. Tudo que em Brahms é intimidade, lágrima escondida, resignação calma, sofrimento paciente, angústia represada, estrela êste movimento — a melodia escrita *sotto voce* é confiada ao piano até que os arcos a retomam. O terceiro movimento — *Scherzo-allegro* — apóia-se em figura sincopada, de tendência ascendente. Vem impregnado do espírito da poesia nórdica de índole fantástica. É um movimento único. Dramático e misterioso. Estrutura concisa. Esquema tradicional scherzo-trio-da capo al scherzo. Três temos: dois primeiros, de ritmo sincopado; o último, como uma marcha. O Finale — quarto movimento, é de forma livre: introdução, poco sostenudo, allegro non troppo, presto non troppo. Projeta-se elegíaco; — depois, incisivos ritmos de dança camponesa, pulsações de alegria rústica. Triunfal, quase dionisíaca, uma coda impetuosa, de indomável, insubornável beleza, presto, rápida, sem alento, sem desfalecimentos conduz o último movimento ao seu término. Ou isto é a Música, ou Deus não existe.

III

Êste concêrto que, até hoje, para muitos, permanece insuperável, foi concebido em têrmos de textura polifônica, O pensamento de Brahms: fazer ressurgir o antigo *concêrto grosso*. Violino e violoncelo estão situados numa relação coordenadíssima. Só em alguns momentos prepondera o *cello*. Em outros, êle e o violino atingem, diz um crítico, "quase a ação sonora de um quarteto". A estrutura da peça obedece às leis de uma construção hamônica perfeita. O Concêrto abre num *Alegro*, de aspecto quase dramático. O segundo movimento, um *Andante*, tem tôda a beleza elegíaca de um

romance. Warther Niemann definiu-o como *a great ballade, steeped in the rich, mysterious tone of a northern evening atmosphere.* O finale, *Vivace ma non troppo* é um alegre rondo com condimento húngaro. Corresponde à irresistível simpatia de Brahms pela música húngara, já estudada por Johannes Franze. Êste Concêrto Duplo foi escrito às margens românticas do Lago de Thun, onde nasceu, também, a maravilhosa *Sonata para Violino e Piano, Opus 100*. Junto de lagos, sob o sortilégio dessas águas calmas e sonhadoras, Brahms escreveu, aliás algumas de suas mais belas composições. Em Portchach sôbre o lago de Worth, compôs a Segunda Sinfonia, a Sonata para Violino e piano Opus 73 e o incomparável Concêrto para Violino e orquestra. Em Tutzing sôbre o lago de Stanberg, na Baviera, concluiu os Quartetos Opus 51. Quando não buscava a plácida paisagem dos lagos, com sua serenidade remansada, buscava a calma reconcentrada nas montanhas: Ischl. Lichtental, o burgo de Ebern, perto de Münster. Era o seu resignado gôsto da solidão, traduzido em sua música, onde as emoções se sedimentam, refinam, purificam. Max Burckhardt mostrou como a nostalgia sempre foi um dos traços característicos de sua música. Quis apelar, como explicação desta tristeza, para o fato de Brahms ter nascido na cidade hanseática de Hamburgo, perto do mar e de diques que contêm o mar — sua música era também música contida, represada na sua forte ondulação emocional.

Homem retraído e triste, Brahms foi um solitário — um eterno exilado. Embora homem de sociedade, da alegre sociedade da *Aurea Vienna,* foi afável, sorria, mas um sorriso polido de quem se fecha sôbre si mesmo, com pudor de revelar tôda a riqueza do coração. Clara Schumann, arquétipo da Amada Imortal, da Bem-Amada Distante, *die ferne Geliebte* — representou em sua vida o mesmo papel de Therese Brunswick na de Beethoven — Clara disse: "Nunca se conseguiu ter com êle um íntimo e profundo intercâmbio de idéias". E, numa revelação a Kalbeck: "Não obstante nossa larga amizade, Johannes nunca me falou daquilo que mais comoveu o seu espírito. Até o dia de hoje êle é tão

misterioso para mim, quase diria um estranho, como o era há 25 anos". Mas Kalbeck explicava: "Só sua música exprimia o que êle sentia". Era a mesma a impressão de Specht: só na música Brahms desnudava sua alma. "Sua música — escreveu Specht — é o diário íntimo de um Ser resignado à solidão".

Êsses dados sôbre a natureza humana de Brahms são jogados aqui com a intenção de ajudar a compreensão da Arte dêste homem que sentia como nenhum outro necessidade de vida retirada e longos passeios solitários. Como Carol Schuricht poderíamos falar na sua rara faculdade de aliar uma extraordinária sensibilidade ao mais rigoroso sentido arquitetônico, integrando-os no absoluto da forma musical pura. Poderíamos, a seu respeito, falar na fusão dos espíritos pré-clássico, clássico e romântico, e na mestria com que encerrava, na maior simplicidade formal, o máximo de poder expressivo. No seu clima de claro-escuros. Na sua áspera grandeza nórdica Na sua instrumentação maciça, procedendo por grandes planos. Na sua preferência pelo rigor e o equilíbrio da sonata-forma quando em sua época, sob o influxo wagneriano, predominava a imprecisão formal do poema sinfônico; na sua preferência pela claridade e a solidez do diatonismo em oposição à instabilidade tonal do cromatismo; no seu gôsto da limpidez dos acordes perfeitos. E ainda na sua obstinação em só tratar com o que resiste a todo amálgama. E na sua alegria vitoriosa em realizar a articulação orgânica através de um ir-e-vir de densas linhas entrecruzadas. No seu gôsto, ainda, de intensificar a participação de todos os instrumentos da orquestra na elaboração dos temas, e de explorar a desintegração de suas partículas mínimas. Em elevar o campo lírico a uma altura jamais atingida. Ou lembrar, com Weingartner, que "a partitura brahmsiana oferece aspectos de obra escultórica".

Mas o aficionado talvez prefira descobrir Brahms por outros caminhos: por exemplo, os da revelação psicológica de sua arte, de um conteúdo confidencial, de uma riqueza íntima tão ardente que dela só se pode falar, também, em tom de intimidade: de voz baixa. Êle é um músico de penumbra, de claro-escuro, de confidência — doçura de confissão é a de seus adágios, seus andantes, seus *intermezzi*. Efusão de ternura e confidência, mas ternura viril. Sua palavra é a de um poeta da introspecção — esta é uma definição exata de Romain Goldron. Furtwaengler, numa página de *Vermachtnis* dá outra definição também exata: a obra de Brahms tem o caráter dos tesouros escondidos. Ela é de uma riqueza de alma que procede por concentração — é saturação de experiências tidas, havidas e sofridas em solidão. Mas, ao lado disto, também, quanta verve, quanta alegria — das *rêveries* noturnas, das confidências crepusculares, passamos a explosões rítmicas festivas, como no *finale* dêste Concêrto Duplo. Ou no término do Concêrto para violino. Uma alegria *alla zingaresca*, excitante — de homem que, apesar de tôda sua alta experiência humana, artística e cultural, não perdeu contato com as fontes elementares da vida Pois, como acentuou Hans von Bullow, Brahms era "uma natureza cândida".

ESTETICA
DE UM LIVRO

Em sua monumental *Literatura Européia e Idade Média Latina* Ernst Robert Curtius adverte-nos de que "só verá a literatura européia como um todo quem conquistar o direito de cidadania em tôdas as suas épocas, de Homero a Goethe". E depois de observar que "isso não se conseguiria em nenhum compêndio, dado que existisse algum", volta a afirmar: "Só adquire o direito de cidadania no reino da literatura européia quem demora muitos anos em cada uma de suas províncias, mudando-se muitas vêzes de uma para outra. É europeu quem se tornou *civis romanus*. Isso é quase impossível com a divisão da literatura européia em várias filologias estanques". Esta *História da Literatura Ocidental* funda-se no conceito de que a literatura européia é uma unidade de sentido que escapa à vista quando subdividida pelos que a trabalham na base do preconceito das literaturas nacionais. "É necessário abolir — escreve Otto Maria Carpeaux — as fronteiras nacionais para realizar a história da literatura européia (e americana)." A consciência da unidade da vida espiritual do Ocidente — o nosso *mondo mentale* — é o centro de gravidade da Obra do mestre brasileiro. Neste sentido é que esta *História da Literatura Ocidental* pode ser comparada a livros imperiais como a *Mimesis*, de Erich Auerbach; ao livro de Curtius; ao *The*

Classical Tradition, de Gilbert Highet, ou ao *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, de R. R. Bolgar; ou, com mais precisão, à reflexão de Gustav Wuppertal-Barmen, *Espírito Europeu e Filologia: Pesquisa e Mentalidade*, (*Europageist und Philologie: Forschung und Gesinnung*, in "Germanisch — Romanische Monatsschrift, 35, pp. 47-67, 1954); e ao plano de um pesquisador prematuramente morto, Werner Milch, *História da Literatura Européia* (*Europaische Literaturgeschichte: ein Arbeitsprogramm*, Wiesbaden, 1949). Sob inúmeros outros aspectos importantíssimos o livro brasileiro, que foi escrito entre 1944-1945, supera aquelas obras européias — entre elas e esta *História da Literatura Ocidental* há de comum apenas a visão unitária da literatura do Ocidente. O ponto de diferenciação essencial que, de imediato, se estabelece a favor do livro brasileiro é que êle não é simples história "literária", mas uma verdadeira história espiritual do Ocidente, no sentido em que abarca tôdas as manifestações mentais do homem ocidental, implícitas na definição de Arte: Arte, visão do drama moral do mundo. Na *Introdução* de seu livro, Otto Maria Carpeaux refere-se ao estudo das "obras literárias como repercussões cristalizadas da evolução das idéias, ou como repercussão das transições sociais", pois, conforme afirmara antes, "como expressão total da natureza humana é que a literatura aparece no mundo". Embora firme-se nesta posição ideológica, Carpeaux não abre mão do princípio da *individuação* das obras: "cumpre distinguir a origem individual das obras, e por outro lado a relação histórica, supra-individual, entre as obras. Esta preocupação em *distinguir* — distinguir e não *misturar* — que é básica em Carpeaux, parece provir de sua formação historicista, de influxo crociano. Num ensaio de *Origens e Fins* (Rio, 1943), Carpeaux escrevendo sôbre Croce, diz: ". . . eu que aprendi do velho mestre o método do pensamento dialético e o rigor de sua crítica. . ."

Friedrich Meinecke, historiador da doutrina, que em seu livro consular *Die Entstehung des Historismus* (München-Berlin, 1936; México, 1943), considera o historicismo uma das maiores revoluções espirituais do Ocidente e hoje parte

integrante do pensar moderno, acrescentando que êle é a segunda grande revolução depois da Reforma — define-o como sendo a aplicação à vida histórica dos novos princípios vitais descobertos pelo grande movimento alemão que vai de Leibnitz a Goethe, pelo qual a história é algo mais do que um método das Ciências do Espírito. É o historicismo a substituição de uma consideração *generalizadora* das fôrças humanas históricas, por uma consideração *individualizadora.* Isto — acentua Meinecke — não quer dizer que historicismo exclua a busca das regularidades e tipos universais da vida humana. Até antes do aparecimento do historicismo as fôrças mais íntimas, as energias propulsoras da história, a alma e o espírito dos homens mantinham-se confinados a um âmbito de juízos generalizados. Pensava-se que o homem fôsse sempre o mesmo, em todos os tempos. Esta visão e esta fé na estabilidade da natureza humana (jusnaturalismo), embora válidas, levavam ao desconhecimento não só das profundas transformações como ainda da diversidade das configurações que experimenta a vida espiritual do indivíduo e das comunidades, "não obstante o estado de permanências das qualidades humanas fundamentais" (Friedrich Meinecke).

Pervivência historicista pode ser encontrada na orientação metodológica de Carpeaux. Confessa êle que tentou esboçar uma "história dos estilos literários, como expressões dos fatôres sociais, *modificáveis,* e das qualidades humanas *permanentes*". (Os destaques são nossos). Graças a êste procedimento Carpeaux alcançou o seu objetivo: estudar a literatura ocidental — "o Ocidente euro-americano constitui pràticamente o nosso Universo espiritual".

A história literária é, assim, estudada como província da história espiritual, ou, como acentua o próprio Carpeaux, "como expressão estilística do Espírito Objetivo, autônomo, e ao mesmo tempo como reflexo das situações sociais".

Como expressão estilística do *Espírito Objectivo*... A fôrça, o poder, a energia, a gigantesca potência espiritual que se encerra, *in nuce,* nesta fórmula: "expressão estilística do

Espírito Objectivo", — fórmula que compendia tôda uma direção espiritual do Ocidente, que se vem cristalizando desde a época de Hegel. Na análise dos fundamentos da crítica auerbachiana Aurélio Roncaglia identifica um historicismo radicalista — de resto, no capítulo XVII, da *Mimesis,* o próprio Auerbach aborda o problema do historicismo, numa rápida embora lúcida exposição das idéias de Meinecke. Aliás, na bela introdução de *Literatura Européia e Idade Média Latina,* Curtius não procede de outra forma: recorre ao historicismo, sobretudo a Troeltsch, a cuja conta leva a criação do conceito de unidade européia, sôbre o qual o romanista de Bonn am Rhein estrutura a sua grande obra. Método que é também o do autor de *Mimesis*: "radicalismo storicista professato dall'Auerbach", diz Aurelio Roncaglia. Como Auerbach, na *Mimesis,* história do realismo ocidental, Carpeaux em sua *História de Literatura Ocidental* combina em admirável síntese a crítica estilística e a crítica sociológica.

Mas desde logo é preciso dizer que o autor dêsse livro brasileiro de imponentes dimensões européias, está mais perto do historicismo italiano pela ênfase dada à absoluta autonomia do Espírito, fato que não ocorre com o crítico alemão (*).

(*) Sôbre a matéria consultar: E. Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme,* Tuebingen, 1922; Dilthey, *Gesammelt Schriften* (tomos V, VII e VIII) Leipzig, 1924; Ders, *Des historismus und seine Ueberwindung,* Berlin, 1924; Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen,* Stuttgart, 1905; Nietzsche, *Vom Notzem und Nachteil der Historie,* Leipzig, 1874; Carlo Antoni, *Vom Historismus zur Soziologie,* Stuttgart, s. d.; Lorenzo Giusso, *Lo Storicismo Tedesco,* Milano, 1944; Benedetto Croce, *Filosofia e Storiografia,* Bari, 1949; Croce, *La Storia come pensiero e come azione,* Bari, 1938, Croce, *Il concetto dela storia,* Bari, 1950; Croce, *Storiografia e Idealità morale,* Bari, 1950. Croce, *Teoria e storia della storiografia,* Bari, 1942; Carlo Antnoni, *Commento a Croce,* Venezia, 1956; F. Albeggiani, *Lo Storicismo de Benedetto Croce,* Palermo, 1953; Eugenio Garin, *Cronache di Filosofia Italiana,* Bari, 1955, R. Franchini, *Esperienza dello Storicismo,* Napol., 1953, E. Paci *Existenzialismo e Storicismo,* Milano, 1950; M. Ciardo, *Le quattro epoche dello Storicismo,* Bari, 1949; E. De Martino,

A observação sôbre a diferença dos métodos de Auerbach e Carpeaux é rigorosamente necessária porque auxilia a compreensão e a valorização do processo operativo do crítico brasileiro, o qual, como o de Croce, consiste em ser "essenzialmente una teoria della distinzone".

Porque adota um processo de penetração no mundo da cultura à base da visão triangular — estilo, sociologia, ideologia, — Otto Maria Carpeaux eleva o seu livro ao nível de repertório das idéias e fatos que criaram o complexo histórico do Ocidente. Abrangendo a literatura que vem de Homero aos nossos dias, esta *História da Literatura Ocidental* atende à exigência de Curtius sôbre a profunda intimidade do autor com tôdas as províncias da literatura, vista do ângulo dos ciclos estilísticos e não através da ótica das nacionalidades. Pelo fato mesmo daquela funda e madura intimidade a impressão que Otto Maria Carpeaux transmite é a da existência, em seu espírito, de múltiplas camadas "nacionais" — de tantas quanto possam ser as províncias que êle percorre não como mero visitante, mas como cidadão de cada uma delas. Daí seu "internacionalismo cultural", base da visão unitária da literatura ocidental. E que alegria, a sua, em visitar essas províncias!

Naturalismo e Storicismo nell'etnologia, Bari, 1940; A. Attisani, *Preliminari all'etica dello Storicismo*, Messina, 1948. D Fancci, *Storicismo e metafisica nel pensiero crociano*, Firenze 1950; A. Attisani, *Individuo storico e libertà*, Messina, 1949; Francesco Olgiati, *Benedetto Croce e lo Storicismo*, Milano, 1953, M Ciardo, *Natura e storia dell'idealismo atuale*, Bari, 1949; C. Ceci, *Libertà ideale e libertà storica*, Bari, 1950; Georg Simmell, *Problemas de Filosofia de la Historia*, Buenos Aires, 1950; Enrico de Michelis, *El Problema de las Ciencias Historicas*, Buenos Aires, 1948; Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, 1948; Guido de Ruggiero, *El Retorno a la Razon*, Buenos Aires, 1949; Guido de Ruggiero, *Filosofia del Siglo XX*, Buenos Aires, 1949; Ernst Cassirer, *El Problema del Conocimiento en la Filosofia y en la Ciencia Modernas*, México, 1948; Eduardo Nicol, *Historicismo y Existencialismo*, México 1950, Karl Heussi, *Die Krisis des Historismos*, Tuebingen, 1932.

É a alegria renascentista do *uomo universale*, pois, para citar ainda uma vez Curtius, o humanismo é autêntica alegria da vida — completo, íntegro, genuíno, êle não está com os chamados *doutos*, mas no *Banquete* de Platão, onde se fala de vinho, beleza, Eros, agudeza mental e fervor sacerdotal. (Ernst Robert Curtius, *O Humanismo como iniciativa*).

Ainda nesse passo é possível ou provável encontrar no método de Carpeaux uma sobrevivência historicista a qual, segundo Meinecke, define-se pelo binômio Mundo — Vida. Humanismo, compreensão do valor da vida — o valor verdadeiramente autotélico é a vida, na sua feição de fôrça de afirmação pessoal, campo de *individuação* — esta fôrça que obriga cada homem a exceder-se a si próprio, superar-se a si mesmo, dominar em si o humano, na busca do eterno, o eternamente grande. Superar-se, transcender, ou, como se lê nesta *História da Literatura Ocidental*: "tentação permanente de sair da qualidade humana".

Uma das admirações de Carpeaux é Unamuno, e com êle o mestre brasileiro talvez se encontre por via, sobretudo, desta valorização da vida, traço essencial da experiência espiritual do mestre espanhol, como acentua o seu talvez melhor crítico, M. Romera-Navarro (*Miguel de Unamuno*, Madri, 1928). Não é, por isto, o livro de Carpeaux só uma imponente obra de erudição. Em vez do conhecimento acumulado ou enumerativo, busca êle a sabedoria, o *wisdom*, o justo discernimento, a perfeita compreensão, a clara distinção, o alto entendimento. Sua visão crítica, de impecável precisão, aguda penetração, fina percepção — *understanding* — é a do hermaneuta secularizado, no sentido de que, após os estudos de Wach(*Das Verstehen*, Tuebingen, 1926/29), revestiu-se essa expressão no campo das Ciências do Espírito. Joachim Wach, "o mestre da arte de compreender"... (Sôbre o assunto, ver Franz Schultz, *O Método na História Literária*, no volume de Ermatinger).

Lembra Ortega, em um de seus ensaios mais fascinantes, um trecho do Livro de Job: *Unde sapientia venit et quis est*

locus intelligentiae? "Sabeis de algum lugar do mundo onde a inteligência exista?"

Esta sedução, obstinação em buscar a inteligência das coisas, ou de fazê-las inteligíveis; esta ânsia de interpretar, animar, compreender, explicar; esta missão de distinguir, *individuando* as coisas e não *misturando-as, generalizando* sôbre elas; êste fundo desejo de perseguir o que *distingue* as coisas, o que em cada coisa — coisa, ou fato do espírito — é irredutível, particular, *íntimo;* esta missão é a do hermeneuta literário, tão diferente daquela outra: a dos que em tudo buscam ou encontram apenas analogias, indistinções; os de vista grossa, carentes de capacidade de perceber matizes e intuir nuances, e de ir mais fundo, até ao íntimo indevassável, o núcleo irredutível onde se guarda a *singularidade* final de tôda coisa ou cada sêr. Esta é a missão *desocultadora* do crítico.

Não pode ser missão que se cumpra sem erudição, mas não é missão que se cumpra só com ela. Exige, pede erudição, mas também exige *eticidade,* grandeza de alma, *inteireza,* porque, na obra literária, enquanto experiência espiritual freme a inspiração do artista, arde a iluminação do pensador, pulsa a determinação do herói, palpita a coragem do estadista, estremece o poder do gênio, flameja o olhar do profeta, irradia a graça que alumbra a consciência do santo. Na arte estão a energia da vontade, o ímpeto da paixão, o êxtase da inspiração. O crime, o demoníaco, as paixões escuras. Ela é também a luz que lava os porões da humanidade. Tôdas as tensões da experiência espiritual nela se resolvem em síntese — a síntese que o crítico é chamado a decompor, mas com alma nas mãos. Daí a serenidade meditativa, a reconcentrada emoção carpeauxsiana — mas também a beleza dramática de suas páginas, onde tudo é terso: tensão, problematismo, choque de oposições, disputa de contrários, concomitância de verdades antagônicas, ritmo alternativo de proposições dialéticas. "Não é possível — escreve na *Introdução* — explicar tôdas as manifestações de uma época partindo de um tipo só; sempre existe, pelo menos, um *tipo de oposição*".

Eis exatamente por que a estrutura dêste livro no qual as idéias, os temas, os motivos são combinações girando em tôrno de um incomovível centro de gravidade, faz pensar na cerrada riqueza da escrita contrapontística

Assinalado êste aspecto musical, digamos, de *dialética artística,* da *História da Literatura Ocidental,* podemos passar ao seu exame mais íntimo: ao exame de suas idéias, da forma pela qual o autor cunha conceitos estilísticos novos; enfim, penetrar a substância do grande livro.

RUSLANA ANTONOWICZ

Sollte unsere Liebe zur Musik das Heimwech nach einer verlorenen Lebensform das Geites sein? — ERNST ROBERT CURTIUS

. . . or music heard so deeply / that it is not heard at all, / but you are the music / while the music lasts. — *T. S. ELIOT*

MEDITANDO sôbre a Sonata de Vinteuil — na verdade nós não pensamos sôbre a música: tudo quanto podemos fazer é sonhá-la, ouvindo-a de olhos cerrados, para que, do nosso íntimo, ela nos sorria giocondamente — meditando sôbre a Sonata de Vinteuil, Swan pensava os motivos musicais como verdadeiras idéias, de um outro mundo, de uma outra ordem, reminiscência infinita: a *anamnesi* platônica.

"Dai-me a beleza interior!", pedia Platão, e quando Goethe rogava pelos vértices ideais da suprema aspiração humana — *ewig Gutten, ewig Schoenen* — era pela música que estavam pedindo.

Eis porque foi na pergunta de Curtius que pensei — *Será nosso amor pela música a nostalgia de uma forma perdida de vida espiritual?* — ao ouvir Ruslana Antonowicz (*).

(*) 1.º Medalha do Concurso Internacional de Genebra; 1.º Prêmio no Concurso Internacional de Baltimore, de 1958; vários premios em concursos em Genebra, de 1954 a 1956.

Primeiro foram os *Estudos Sinfônicos*, de Schumann, numa execução que só uma contida e ardente palavra inglêsa pode definir: *amazing*. Certos matizes, certa nuance imponderável do assombro, do espanto — no sentido de deslumbramento, iluminação — estão contidos naquela palavra para a qual nos falta correspondência exata. Pensei em Leonardo: a música é a revelação do invisível.

Não só a execução *amazingly* de Ruslana acordou no meu espírito a definição leonardina. Não só a execução no sentido de destreza digital, mas naquele outro sentido, muito mais profundo, graças ao qual uma partitura deixa de ser um texto para se transformar numa aura, num mistério sideral, um cântico da harmonia das esferas, uma energia de elevação, um drama de luta e redenção. Instante supremo em que a música, de tão profundamente escutada, deixa de ser ouvida porque nós mesmos nos transformamos em música, enquanto a música dura.

A arte de Schumann, pelo seu lirismo íntimo, sua tristeza elegíaca, o espírito de confidência de que se reveste, o qual torna a alma humana ainda mais silenciosa, silentemente debruçada sôbre o seu ilacrimal pranto, é, em tôda a música romântica alemã, Brahms à parte, aquela em que a expressão lírica melhor se mostra em tôdas as gradações da paixão, heroismo, dôr, exasperação, resolução, alegria, jubilosa alegria.

Se a música de Schumann coubesse numa palavra, esta palavra seria *Sehnsucht* — saudade — nostalgia etérea, infinita ânsia pela "vida que podia ter sido e que não foi", saudade, saudade, *what night have been.* As vozes perdidas da distância, as brumas do longínquo e da tristeza, tôda uma atmosfera de delicada magia evocativa envolve esta música que é um ardente e íntimo *journal* do coração humano. *Lebewhol* — eis, também outra palavra que a define, nesse adeus constante que, por nós, ela diz dentro de nós mesmos, a tudo que amamos e perdemos, o bem impossível, a ternura inacessível *Anoitece* nesta música — a mais crepuscular, a mais noturna de tôdas as músicas.

Noite: o mundo mágico do romantismo alemão. Noite, não apenas no sentido de tempo, hora, mas também no sentido de realidade onírica. Realidade que cabe apenas numa palavra — uma palavra russa: *sone*. Sono e sonho, dormência da alma, palpitação lunar do coração humano.

Ruslana Antonowicz soube encontrar no piano os sons sobrenaturais que Schumann roga aos seus intérpretes. A noite é o mundo mágico do romantismo alemão: Novalis, — o sonho, umbral da vida mística. Vida mística: *noche oscura del alma*... Noite: solidão, deserto. Na música noturna de Schumann há uma preocupação agônica de espaço. Ruslana Antonowicz que veio da Áustria, Viena, a Viena multinacional, meio eslava, meio germânica, meio latina, nasceu na Ucrânia. A Ucrânia — "esta terra, a *fronteira*" — não é apenas o país das grandes planícies, a estepe espacial. "Conheceis a noite da Ucrânia?", perguntava Gogol. "Oh! Vós não conheceis a noite da Ucrânia! Contemplai-a."

...*la nuit, le songe d'une nuit d'Ukraine* — eis a invocação de Vladimir Jankélévitch, que escreveu um fino tratado sôbre a metafísica do *noturno* na música. Virá dessas fundas matrizes do Sêr a profunda identidade de Ruslana Antonowicz com a sensibilidade noturna de Schumann? Mas a Ucrânia é também a terra do sol, *tzar* absoluto que a domina pelo milagre das florações insubornáveis e a eclosão das grandes luzes.

Voltemos, agora, à execução de Ruslana Antonowicz. Intenção sonhadora, intimismo lírico, delicadeza fidalga, concisão fulgurante, indomável ímpeto romântico, intensidade fremente, brilho, brio, bravura — eis que não são palavras vagas, mas adjetivos exatos, exatos e precisos, que correspondem, medida por medida, à sua interpretação de cada uma das variações schumannianas.

Prostor, voz eslava cujo matiz emocional não tem equivalente em nenhuma outra língua do ocidente, expressa êsse justo sentimento, aquela vivência de *espaço aberto* típico da nostalgia, da *Sehnsucht*, da qualidade básica da música de Schumann. Seria necessário recorrer ao termo eslavo para

exprimir a fascinação hipnótica que a intérprete de Schumann exerce sôbre nós?

Sua interpretação prorrompeu magnética e, sem embargo, também refluiu a uma tranqüila doçura, a uma calma luz, a uma sombra acolhedora, mansamente noturna, para voltar a fulgurar numa expressão de excelso júbilo. Percorreu tôda a irisada escala das emoções: entre pulsações contrastantes, era quase idílica — suas mãos desciam sôbre o piano e dêle extraíam um leve arfar de alma; — outras vêzes, o atacavam numa resolução soberanamente determinada. Que mostra esta gama tão mùltiplamente matizada, tôda esta riqueza de nuances, esta extraordinária *souplesse* emocional? De que reservatórios profundos promana esta poderosa diversificação de temperamento? Rilke: "a rosa do contemplar". Eliot: "chamas que são rosas."

Revela uma artista na posse simultânea de mundos antagônicos: o universo da delicadeza e o universo da energia.

A voz da intimidade é a sua voz tanto quanto a voz da eloqüência. Coincidem, convivem, contrastam, harmonizam-se doçura e veemência. Seu é o estágio, o enlace em que a flama e a rosa são uma só coisa — *the fire and the rose are one*.

Ecstasy, ternura, heróica resolução após a angústia, — os adágios da alma, o mundo que se bemolisa. Doçura romântica, tristeza aristocrática, lirismo e confidência. Finura, fineza, *finesse*. A fidalguia exata de cada gesto, a fluida esbelteza do pensamento, a clara economia da emoção — nenhum excesso, requinte só. Grandeza. O poder e a glória.

A extraordinária *souplesse*, a hiperestesia de Ruslana Antonowicz mostrou-se ainda no *Noturno em ré bemol*, de Chopin. Chopin e Schumann, os dois poetas do piano. Os *Noturnos* pertencem à esfera da elegia: domínio da fantasia lírica. A Chopin, personalidade estranha e misteriosa — diz Louis Aguettant, tão fino e tão raro, incapaz do *sentir primário* — chamaram de *l'Ariel des pianistes*.

Ruslana: pianíssimos cantaram com íntima e aristocrática doçura, fidalgo lavor estilístico. A confidência, o sussurro

do coração reprimido expandiu-se; cresceu por um instante; voltou ao pianíssimo, mais tênue, mais etéreo, quase celestial. Claros-escuros se sucedem. Mais luz tirada à luz. Mais sombra dada à sombra. As mãos que embalam, *lluling*, no teclado, a ternura, são as mesmas que constroem o transe e o êxtase. Criam áreas de silêncio, demarcam comarcas de sonho. Que temperamento mais estranho — Chopin ou sua intérprete?

Parece a orquestra — e é o piano. É orquestralmente que Ruslana concebe o piano. Beethoven: a Sonata *Opus* 111. A inaudita energia rítmica. Os compactos acordes centaurescos. Beethoven pensava sinfônicamente o piano. Procurava no piano um instrumento que era mais que o piano. Procurou na Sonata *Opus* 111 a música além da música. No *Maestoso-Allegro con brio ed appassionato* Ruslana reafirma seu domínio sôbre o universo da energia. Depois do *Allegro,* explosivo, *pentecostal fire,* as siderais variações da *Arietta*: a glória da beleza inominada. A Antonowicz, transverberada, trespassada pela música, leva-nos às portas do Alumbramento. *Parusia,* no mais transcendental sentido grego: as vindas com potência e glória. Mãos sôbre os teclados. Nas mãos de Ruslana Antonowicz as rosas, de súbito, se incendeiam.

FLAMBOYANT

Entre as diversas técnicas de escrever a história literária, Max Wehrli, professor da Universidade de Zurique, destaca, em seu *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Berna, 1951), a história estilística. Mas Rene Wellek e Austin Warren (*Theory of Literature,* Londres, 1955) observam que a descrição estilística de épocas e movimentos literários oferece dificuldades quase insuperáveis. Com efeito, o volume de estudos sôbre estilos individuais é, em literatura, maior que o número de estudos sôbre estilos de épocas. A *Stilforschung,* isto é, a pesquisa do estilo como ciclo histórico tem tido curso muito mais feliz e fecundo no setor das artes plásticas, onde se contam investigações e corpus teóricos da importância dos criados por Riegl: Dvorak, Woelfflin, sucessor oficial de Burckhardt em Basiléia; Rodenwaldt, Frankl etc. (Sôbre o assunto, ver Walter Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in Gegenwart,* Berlin, 1930).

Não só a história da arte *como história da forma* tem encontrado no campo das artes visuais caminho mais fácil. Também a história da arte *como história das concepções do mundo* (Dilthey empregava indistintamente *Weltkonzeption, Weltansicht, Lebensanschauung, Weltanschauung*), tanto quanto a história da arte como *história da cultura e do espírito*

conseguiram o mesmo desenvolvimento obtido pela história universal do estilo

A história da arte como história das concepções do mundo foi terreno em que incursionaram Hermann Nohl, Kurt Gertenberg, Max Deri, Willi Drost, A. Goerland. Na área da história da arte como história da cultura, trabalharam Frankl, Worringer, Stix, Otto Benesch — nesse grupo incluem-se naturalmente os nomes de Riegl, Dvorak, Woelfflin, Worringer. Aliás, as mudanças nas concepções do mundo permitiram a Karl Joel a elaboração de uma obra imponente: *Wandlungen der Weltanschauung* (Tuebingen, 1928).

Pelo que sabemos, cremos que, no campo da literatura, a primeira história moderna do estilo é a do prof. Paul Boeckmann: *Stilgeschichte der deutschen Literatur* (Hamburgo, 1949). Apoiado em Dilthey, Boeckmann alça sua investigação estilística ao nível de contribuição àquilo que os alemães chamam de *Anthropologie*, palavra que não significa antropologia social ou física, mas conhecimento sôbre a natureza essencial do homem. Palavra carregada de conotação filosófica.

Seguindo a linha tradicional da nova crítica alemã, filosòficamente muito mais coerente que a nova crítica de língua inglêsa, Boeckmann parte de um conceito básico — germânicamente denominado *Geistesgechichte*, no aprofundamento do qual trabalhou Dilthey. Sob a influência da melhor tradição ideológica alemã (Herder, Goethe, os românticos e Hegel), Dilthey injetou na palavra *Geist* um significado que abrange a totalidade dos fatos espirituais — a universalidade das situações vividas pelo espírito humano no curso de sua experiência total.

Geistesgechichte... História do espírito — que é? Não é, diz Unger, um terreno espiritual que se possa limitar objetivamente, mas sim um modo específico de contemplação das coisas espirituais (Rudolf Unger, *Gesemmelte Schriften, I. Aufsaetze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin, 1929).

Dentro dêsse complexo e intrincado esquema, história da literatura e crítica literária vão muito além dos limites da simples análise estética. Inclusive até porque, como posteriormente veio observar Friedrich Kainz, o conceito de arte abrange uma realidade muito mais ampla que a realidade estética. Não coincidem os dois têrmos — antes o estético é elemento do artístico, não mais que um elemento como elementos do artístico são o erótico, o religioso, o ético, o social, o político, o econômico, o filosófico, o volitivo. É apoiado em Dagobert Frey (*Das Kunstwerk als Willensproblem*, memória apresentada ao IV Congresso de Estética, 1931) que Kainz afirma ser tôda obra de arte também um problema de vontade, problema que não existe apenas para o artista que a cria, a ela, obra de arte, mas igualmente, para quem a contempla. Deve-se a Riegl o conceito de vontade artística; Tietze, porém, nêle introduziu uma modificação essencial, graças à qual a vontade artística passou a constituir a síntese das realizações arítsticas de uma época, pelo que, acentua Passarge, melhor seria chamá-la vontade estilística.

Tanto o livro de Paul Boeckmann quanto o de Otto Maria Carpeaux versam sôbre manifestações da vontade estilística — o primeiro, numa área mais restrita: poesia alemã; o segundo, tôda a literatura ocidental.

É êste o primeiro livro de história universal de literatura escrito como uma história de ciclos estilísticos, dentro de um complexo esquema de história espiritual. Nêle os ciclos estilísticos são vistos através de uma ótica bifocal: em seu aspecto exterior (*Gestalung*), tanto quanto em seu aspecto interior (*Haltung*).

Uma das obras paradigmáticas do método diltheyneano é a de Huizinga sôbre a civilização borgonhesa do século XV. "Êste século é imenso!", exclamou Gustave Cohen. Carpeaux, usando o estilema de Huizinga — *Outono da Idade Média* — transfere para o campo da literatura o conceito do gótico, como outros o fizeram em relação ao barroco. Mas não é uma simples tomada de empréstimo, ou a hábil adaptação à literatura de um conceito plástico. Em realidade

Otto Maria Carpeaux cunha o novo conceito de *flamboyant*, dentro de uma linha rìgidamente literária.

Êste conceito do gótico *fiammeggiante, flameante*, como entidade literária, aparece pela primeira vez na historiografia literária nesta *História da Literatura Ocidental*. Nas artes plásticas, o têrmo foi amplamente examinado, nas suas implicações, inclusive filosóficas, por *Arnold Hauser* (*The Social History of Art*, Londres, 1952); Otto Von Simson (*The Gothic Cathedral*, Londres, 1956), Erwin Panofsky (*Gothic Architeture and Scholasticism*, New York, 1957); Wylie Sypher (*Four Stages of Renaissance Style*, New York, 1956); e ainda por John Sarvey (*The Gotich World*, Londres, 1950). Isto sem excluir, naturalmente, os nomes obrigatórios de Max Dvorak, Dagobert Frey, Wilhelm Worringer, Hans Jantzen, Dempf, Dehio, Bauemker e Semper.

Ao escrever sôbre a literatura da Idade Média Tardia, Bruno Boesch teve uma longínqua intuição do problema. (Ver o ensaio *Die Literatur des Spatmittelalters, in Deustsche Literaturgeschichte in Grundzuegen*, Berna, 1946). A mesma é a posição de Gustavo Cohen (*La vie litéraier en France au Moyen Âge*, Paris, 1949). *Valbuena Prat, na sua História de la Literatura Española* (Barcelona, 1953), abre um capítulo intitulado *La literatura del gótico florido*, sôbre a arte e a côrte de don Juan II e a côrte literária de Alfonso V de Aragón. O gótico *flamigero* de Prat é, porém, muito mais o Pré-Renascimento de que fala Maria Rosa Lida de Malkiel, no seu livro sôbre Juan de Mena. Ao contrário do que está em Prat, o conceito cunhado por Carpeaux é informado pela noção supranacional da história literária. Parte Otto Maria Carpeaux naturalmente da visão borgonhêsa de Huizinga (sôbre a época que serve à estruturação do conceito, ver ainda Humbert Ligny, *L'Occident Médiéval*, Paris, 1947; e E. P. Cheyney, *The Dawn of a New Era*, New York, 1936).

Para dar consistência à nova categoria literária, Carpeaux procede ao levantamento dos tópicos e motivos, e de tôda a *Weltanschauung* que faz do *flamboyant* um estilo válido tanto na esfera das artes plásticas quanto na música e na literatura. Seu método seria o mesmo (*Toposforschung*) — estudo de modelos de pensamento e de expressão — empregado por Curtius em *Literatura Européia e Idade Média Latina*.

Situado històricamente entre o *Trecento* e o *Quattrocento*, o *flamboyant* floriu na região mais altamente civilizada ao Norte dos Alpes, criação da velha Europa luxemburgo-borgonhesa: a pintura de Memling, dos Van Eyck, de Rogier van der Weyden; a música de Ockeghem, Obrecht, Ysaak, Wert, Dufay; a poesia de Machaut, Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier, Guillaume Chrétien, Charles d'Orleans; Villon; a crônica de Froissart, Oliver de la Marche, Jean Molinet e Chastellain; a novela de Antoine de la Salle (ver Aurbach, na *Mimesis*); a historiografia de Philippe de Commynes verdadeiro precursor de Machiavelli; — e as luzes longínquas do Renascimento. "C'est ici encore que se font sentir les premières impulsions de la Renaissance au XV siècle, sous les ducs de Bourgogne". (Karl Vossler, *Langue et Culture de la France*, Paris 1953). Luzes sôbre a linha que mantém, sustenta a Europa como realidade espiritual — a linha Basiléia, Estrasburgo, Antuérpia, da Bélgica à Itália, da Itália aos Países Baixos — cidades de Erasmo, patriarca da linhagem dos Burckhardt, dos Huizinga, dos Hazard, dos Pirenne, dos Croce, dos Groethuysen, dos Walter Benjamin. A linha a que, com energia estreme serve o Autor desta *História da Literatura Ocidental*.

BACH

No capítulo XIII das *Opinions of Oliver Allston* — precisamente o capítulo destinado ao estudo do estilo e dos métodos de criação literária — Van Wyck Brooks lança concisa fórmula: "Uma prosa grande como a música de Bach".

A súmula das aspirações artísticas mais altas encontra neste enunciado sua límpida, simétrica cristalização. Mas logo reconhece Van Wyck Brooks que é necessário "ser um Bach para escrever à maneira de Bach".

Se na fórmula de Broks podemos ver, de imediato, uma reminiscência de Pater (*All art constantly aspires towards the conditions of music*), submetendo-a à análise mais fina verificaremos que seu objetivo não é a referência às qualidades abstratas da música como ideal estético normativo, mas proclamar como condição prévia de tôda grande arte a nossa capacidade para emprestarmos aos fatos da vida sensível e mental fôrça e significado transcendentes. Aquêle "ser um Bach" não traduz outra coisa que nossa possibilidade para transcendentalizar as emoções e os pensamentos. Sem relação a todos os fatos ou problemas da nossa sensibilidade e inteligência não nos pudermos manter nesse constante estado de tensão espiritual e potência criadora, os quais foram a atmosfera quotidiana do Patriarca de Eisenach, pelo menos a uma severa dignidade estamos obrigados sempre que

colocarmos Bach no centro das nossas preocupações culturais.

O sr. Celso Brant (*) não nos dá, neste *Bach, o Quinto Evangelista,* um livro austero, mas páginas em que, em lugar da árdua beleza da frase não destinada a conquistar fàcilmente o leitor, o que nos surpreende é uma voga discursiva de quem ingênuamente parece empenhado em levar a efeito apenas uma *promotion* de Bach. E é o que o seu livro é. Não há mal maior nisto — todo o mal está na qualidade, por vêzes inferior, da *promotion.*

O ponto de partida do sr. Celso Brant é o de Albert Schweitzer. À feição do teólogo e musicólogo germânico o sr. Celso Brant define a música de Bach como resultado de um longo trabalho comum, estuário em que foram dar as águas de Böhm que levou à Alemanha Central a destreza técnica e a graça de Sweelinck e da Escola Holandesa; a serena e luminosa alegria dos címbalo-organistas da Alemanha do Sul; a severidade de Buxtehude, Pachelbel e Schütz; o estilo policoral procedente de Veneza. Na grande corrente musical que surge com a Reforma, Bach é o mais alto exemplo de independência do artista que, criando sua obra numa era de transição, elabora uma arte que transcende os limites e contingências de seu tempo.

O sr. Celso Brant, que não pôs nenhuma ênfase nesse fato, afirma que Bach nos oferece uma visão musical do Cristianismo — "transformou o Cristianismo em som", diz textualmente — esquecendo que, já em Palestrina, o estilo polifônico se havia transformado em órgão da Igreja Católica e, portanto, do Cristianismo. Esquece, ainda, que em Palestrina a meditação de São Bernardo tem sua correspondência musical — é contemplação sonora do mundo suprasensível. Afirmar que Bach "visualiza musicalmente" o Cristianismo é apenas meia verdade. A música instrumental pro-

(*) Celso Brant — *Bach, o Quinto Evangelhista* — Instituto Nacional do Livro, Rio, 1957.

fana é nêle tão grande quanto a música religiosa (*). Mas aquela não é a única afirmação unilateral do sr. Celso Brant.

Ao escrever que a música de Bach "fixa a alegria da terra", está esquecendo a existência do Bach demoníaco do *Concêrto n.º 1 em ré menor*, originàriamente escrito para piano e orquestra, e do qual temos a transcrição e execução de Szigeti para violino e orquestra, e a de Helma Elsner, para cravo e orquestra.

Se a *Suite em si menor* para flautas e cordas é insuperável documento da capacidade de Bach para exprimir a alegria (nada se compara, nesse sentido, à *badinerie* em que dominam as flautas); se no *2.º Concêrto de Brandemburgo* em fá maior para flautas, violinos, oboé e trompeta com orquestra a constante é a alegria na descoberta da matéria sonora, a tristeza funda de terno adágio que canta o oboé como uma elegia à morte no 1.º *Concêrto de Brandemburgo* em fá

(*) "A amplitude emocional da Obra de Bach em conjunto, é imensa: basta lembrar a solenidade majestosa das fugas, *o misticismo gótico dos motetos*, o sentimento comovido das árias e dos Largos, *o demoníaco de uma hora de rebeldia como no Concêrto para piano em ré menor* e a elegância aristocrática das Suites e o *humorismo burlesco da Cantata dos Camponeses* e a *inocente alegria* paradisíaca como no *Concêrto para violino em mi maior*. Bach resumiu tudo isso e muito mais. Mas não resumiu tôdas as possibilidades da música. *Não encontro entre as obras de Beethoven algo tão perfeito como os Concertos de Brandenburgo. Mas não encontro entre as obras de Bach algo que tão intimamente tocasse o coração como o Concêrto para piano n.º 4 ou o Trio Arquiduque ou as variações da Sonata opus 111 nem abstrações tão trancendentais como o Quarteto opus 132 e as variações sôbre a valsa de Diabelli nem uma despedida tão humana como a última obra, o Quarteto opus 135.*

Para variar, uma frase de Nietzsche: *"Beethoven escuta e anota o que toca um músico celeste; Bach é êsse músico celeste". A arte de Beethoven é a mais alta música humana. A arte de Bach é menos humana porque é mais que humana. Os Concertos de Brandenburgo são um reflexo da ordem divina do Universo; uma mensagem do reino das idéias platônicas.* (OTTO MARIA CARPEAUX — *Os Concertos de Brandenburgo*, in *Correio da Manhã*, Rio, 21 de Setembro de 1958).

maior transforma-se em dura, sombria, demônica angústia no referido *Concêrto em ré menor*, onde as trágicas emoções universais de Bach, seu desespêro e desamparo existenciais se expressam com tremenda grandeza.

Santo Ambrósio, na estruturação do canto que leva o seu nome, incorporou ao Antifonário o cântico dos Essênios e dos Terapêutas, os cânticos da tradição judáica, e os das igrejas de Jerusalém e Antióquia, Éfeso e Corinto, Alexandria e Cartago, Nápoles e Roma. (Henry Prunières. *Nouvelle Histoire de la Musique*, 1934). Êsse processo de aglutinação é o de Bach. Sua música reelabora a tradição de holandeses e italianos, tanto quanto a da poesia e da música medievais, do coral luterano e da ópera italiana. Dos grandes motetes do Renascimento (Lassus, Delalande), dos corais de Pachelbel, das *Symphoniae Sacrae* de Schütz, das cantatas de Mattheson dos *Concerti* de Vivaldi, etc., correm rios para a enseada Bach. Mas todos êsses elementos tectônicos chegam até Bach através de um estado de consciência: aquêle que é determinado pelo Renascimento Alemão.

O sr. Celso Brant não deu atenção a êsse fato. No entanto, êle, mais do que qualquer outro, explica o *Grande Kantor*. Sem a ajuda daquele conceito não é possível a exegese de Bach. No século que se segue à Guerra dos Trinta Anos o fator geral determinante da Cultura Alemã foi o esfôrço de tôda a Nação — diz Wilhelm Dilthey — para assimilar a cultura européia. A vida desta nova idade é a da Alemanha luterana, de cuja consciência comunitária o cântico religioso é a mais alta manifestação.

A fôrça — acrescenta Dilthey — que tornou possível êsse fato foi a fidelidade de Lutero à língua e à linguagem. A bela pronúncia da língua alemã, a califasia germânica e a califonia nórdica foram uma das grandes preocupações de Schütz. A cristalográfica enunciação das sílabas tinha de ser música — a sucessão dos grupos sonoros na articulação da palavra obedecia às regras de verdadeiro cromatismo, como na cantata de Bach, *Weinem, klagen, sorgen, zagen*.

A língua de Lutero, de lógica granítica, estava marcada pela predominância das imagens acústivas — era uma língua de assalto, combate, dinâmica brusca, comando místico. O cântico luterano, de ato de fé, passa a ser, pelo poder mágico da palavra e sua musicalidade operativa, cântico de edificação moral. O Cântico — diz ainda Dilthey — abriu-se à Música.

Em Gerhardt e Heermann alcança êle o ponto máximo de sua evolução. Heermann serve-se da mística de Agostinho, Bernardo e Tauler. Bach nasceu em Eisenach na cidade em que no Castelo de Wartburg reuniram-se os mais famosos "minnesänger" do século XVII — Walther von der Vogelweide e Wolfram von Eschenbach, e no qual Lutero organizou os planos da Reforma. Sabemos que a poesia e a música religiosa da Alemanha medieval conduzem, como observa Schweitzer, ao advento do Coral, base da música de Bach, o qual não pode ser compreendido fora do contexto do Renascimento Alemão. O que é a Renascença Alemã?

Seus componentes são a luta pela coesão nacional e a liberdade religiosa. Qual o estilo artístico em que se exprime o Renascimento Alemão? Êle não cria um estilo delimitado, antes, funde estilos. Sôbre o fundo histórico Gótico permite se sobreponha o Barroco Italiano. Integram-se no Gótico Musical, polifonia, estilo imitativo, cânones, *ricercari* e fugas. Todos êsses valores tectônicos passam a Bach através de um estado de consciência nacional. E em seu curso aglutinam outros valores estilísticos que conduzem ao Barroco. De onde definir Bach apenas como barroco importa em mutilar sua personalidade artística Nesse êrro incide o sr. Celso Brant.

Desconhece que Bach é barroco, mas de procedência gótica. Gótica é a sua tectônica. Gótica a sua estrutura. Bach vincula-se pelos corais diretamente à Reforma, diz C. F. Abdy Williams. E a Reforma é a expressão específica do Renascimento na Alemanha.

Em relação ao *Kantor* de Leipzig as afirmações não cobrem nunca tôda a ampla e complexa área de sua personalidade. Resta sempre alguma coisa por afirmar. Bach conheceu e nos faz conhecer de tudo. "Il n'y a pas de situation de l'âme qui n'y ait trouvé son expression musicale: la joie et la tristesse, le courage et l'abattement, la colère contre les impies, l'adoration, le désir de la mort". (William Cart — *J. S. Bach* — *Lausanne,* 1946).

Só é barroca a música instrumetnal de Bach (*) A grande polifonia é a música dos séculos XVI e XVII. A polifonia, no barroco, está em plena decadência. E Bach? Bach é, no barroco, uma exceção. Sua polifonia não é de origem barroca, mas o elemento gótico na sua arte.

Que é o gótico? Viollet-le-Duc viu no gótico a aplicação das leis matemáticas. Composição vertical, define Hauser,

(*) A história da música tem de distinguir nitidamente: *a polifonia instrumental de um quarteto de Haydn* ou da abertura dos "Mestres-Cantôres" não tem nada que ver com a polifonia vocal de uma missa de *Palestrina;* e esta última, por sua vez, não tem nada que ver com a *polifonia barroca dos Concertos de Brandenburgo ou de uma cantata de Bach.* A arte de *Palestrina pertence a um outro mundo da música; é para nós, pré-histórica.* Por isso, a frase que se pode ler numa divulgada história brasileira da música — *"Palestrina é o Bach do catolicismo" — é absurda.* Bach é compositor barroco; mas é preciso continuar logo: *"...não é só barroco".* A música século XVII foi inaugurada por aquela *revolução antipolifônica de Monteverde. A maior parte da música barroca é essencialmente homofônica* e, por isso, está tão irremediàvelmente morta; só sobrevive um descendente degenerado dela, a ópera italiana. *Bach é,* entre os compositores do seu tempo, quase uma exceção: *um polifonista de espírito barroco. Pois a arte polifônica veio-lhe diretamente da música gótica* da qual êle é' nas obras para *órgão,* o último representante. *A música de Bach é uma síntese de estilos; é "rococó" em grande parte das obras para piano;* e antecipa evoluções posteriores em obras como o concêrto para piano em ré menor e a Fantasia Cromática. Não me consta que os historiadores já tenham estudado *essa multiplicidade estilística de Bach:* é ela que o coloca no centro da história da música, embora o impedisse de exercer influência imediata na evolução posterior. Mas o que nos interessa, não é a própria evolução: *só nos importam os resultados, as obras permanentes.* Otto Maria Carpeaux — *História da Música,* in *O Jornal,* Rio, 19 de agôsto de 1957.)

cujo espaço nas igrejas entra em processo de desenvolvimento ante nosso solhos em verdadeira dialética de funções e subordinações Gottfried Semper caracterizou a arte gótica como "uma simples tradução em pedra da escolástica". Em *Gothic Architecture and Scholasticism. An inquiry into the analogy of the arts, philosophy and religion in the Middle Ages* (New York, 1957). Erwin Panofsky proclama a correlação entre a arquitetura gótica e a Escolástica. Worringer, após considerar o gótico a grande fôrça da Idade Média; de associá-la ao "pensar labiríntico da Escolástica", e de falar no *"excelsior* fervor da catedral gótica, petrificação do transcendentalismo", termina por defini-lo como íntima união das duas grandes potências vitais do Medievo: a Escolástica e a Mística. Comparou William Cart a música de Bach à catedral gótica. Teremos, assim, resolvido o problema Bach?

Se barroco nas Cantatas Religiosas, nas Paixões, Missas e Motetes, e gótico na estrutura polifônica — que outras categorias explicam sua arte? Medieval é a sua música organística; medieval a sua maneira de trabalhar: do artífice que compõe porque contratado para fazê-lo. Medieval, ainda, a sua música porque informada pela concepção de Santo Agostinho *Musica est scientia, bene modulandi* — tal como lemos no capítulo *Measure and Light*, do magistral livro de Otto Von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture an the Medieval Concept of Order.* (New York, 1956).

- Mas há um outro Bach — o das Cantatas Profanas, as sonatas para cello e cravo, o concêrto para cravo, flauta, violino e orquestra de cordas, — o Bach da música de câmara, aquêle que associa oboés a violinos, dobra violinos com flautas, combina violas e cravos —o Bach das suites e sonatas, dos *concerti.* E êste Bach aquela categoria gótica-barroco não explica. É preciso então recorrer a outras categorias: a do rococó; a do pré-romantismo; e, talvez, a do romantismo.

O sr. Celso Brant situa Bach no centro da música cristã. Também no centro da música cristã está Palestrina (*Missae Papae Marcelli*). Palestrina é católico, enquanto Bach é protestante. Dir-se-á que ambos são cristãos, mas isso em nada faz avançar o problema Melhor, talvez, seria colocar o *Kantor* de São Thomaz no centro da música religiosa, como o faz Paul Huot-Pleuroux (*Histoire de la Musique Religieuse*, Presses Universitaires de France, 1957) Desta forma resolveremos a contradição da *Missa em ré menor* — missa *católica* escrita por um *luterano.*

O conceito de *religioso* tomado aqui como referente ao Santo (*Das Heilige*) ao espírito *numinoso,* o espírito que intui o *divino* e com êle se une na Contemplação, resolve não só o problema criado pela *Missa em si menor* como ainda, oferece possibilidade de solução mais profunda para o problema do goticismo, do barroquismo e do medievalismo de Bach.

No barroco está implícito o conceito do *numinoso* (consultar, a respeito, Werner Weisbach). *No espírito numinoso* está implícita, graças à teologia de Rudolf Otto, a contemplação do Sagrado como *mysterium tremendum* — aquêle mistério que é a soturna substância cósmica-existenciária do *Concerto n.º1 em ré menor.* Leva-nos ainda a concepção do *numinoso* à mística de Meister Eckhart, da qual ao contrário do que pensa Robert Pitrou (*Jean-Sebastien Bach,* Paris, 1941) a grande *suite* não é Dürer, mas Bach.

Teremos, porém, chegado ao coração do problema? N. Dufourcq (*J. S. Bach, génie allemand, génie latin?* Paris, 1949), fala-nos a propósito de Bach de um "realisme três humain", de um romantisme sensible" e de um *"certain* impressionisme".

Tôdas estas categorias servem apenas para mostrar a vanidade de reter Bach nas malhas de qualquer esquema estilístico.

Que esquema explica o Bach das partidas e suites integradas pelas danças proscritas pela Igreja?

A noção de Bach religioso aqui não se dilui?

As categorias do gótico ou do barroco delucidam a graça ligeira e o amável encanto às vêzes quase grave das *Suites Inglêsas?*

Ou já aqui não sentimos a necessidade de recorrer a outra categoria estilística — a do Rococó — para explicar o numeroso Bach?

Mas quando pensamos que em Bach, como em Handel, em cujo Oratório há sermão, prece, meditação e drama, Santidade e heroismo, predomina o amor das construções monumentais, não é em outra categoria estilística — a da monumentalidade da Arte Otônica e da contemplação do Divino que ela encerra — que somos levados a pensar?

Mas o gôsto de Bach pelos instrumentos *violoncello piccolo, viola d'amore, viola de gamba, oboé d'amore, oboé da caccia, cembolo d'amore, violetta, flauta d'amore, flauta traversière, flauta à bec, luth, lituus, citolas, cetras, clavicórdios e clavicêmbalos*, e dos instrumentos da região dos graves — não nos reconduz à estilística do barroco e do medieval? Mal formulamos a pergunta, e já temos diante de nós o Bach das gigas, sarabandas e gavotas — *Allemanden, Kouranten, sarabanden, Giguen, Menuetten und anderen Galantariem* — o Bach quase madrigalesco, Bach da alegria e da jovialidade.

Mas, para outra região — a do estilo ogival reempurrando-nos às Tocatas e Fugas.

Aqui Bach subverte o conceito básico da música como arte *temporal* (Gisèle Brelet; *Le Temps Musical*, Presses Universitaires de France, 1949).

Temos uma música espacial.

Verticalismo e espacialidade que nos permitem falar com propriedade e beleza na "catedral invisível de Bach". (Otto Maria Carpeaux, *A Cinza do Purgatório*, Rio, 1942).

Bach não foi um músico: êle é a música. De onde a problemática Bach. Para eliminá-la o sr. Celso Brant ficou com um certo Johann Sebastian — o religioso, eclesiástico,

litúrgico. Ainda nesse campo poderia ter oferecido aos seus leitores uma nova visão do Kantor de São Tomás (*). Sabe-se que Bach se inspirava tanto no *Cântico dos Cânticos* quanto nos poetas místicos do Medievo Alemão. Sabe-se mais que foi um homem de cultura. Traduziu Horácio, Virgílio, Cícero, Terêncio. Em sua biblioteca quase uma centena de livros de teologia foi encontrada, pacientemente lidos, ao lado de outros, de natureza mística, como os Sermões — "collationes" — de Johannes Tauler, em cujas palavras reaparecem os motivos essenciais da meditação eckartiana.

O fundo de contemplação e êxtase, de contato imediato com Deus e de comiseração e misericórdia por nós mesmos, que existe na música medieval de Bach — a organística, das fugas, tocatas, prelúdios, corais, cantatas e paixões — permite que ela seja sentida como uma irradiação da *unio mystica de Meister Eckhart*.

Em livro monumental (*Von der Mystik zum Barock-Stuttgart*, 1927), Wolfgang Stammler descreveu a curva que vai da Mística Medieval Alemã ao barroco.

Erich Kahler (*Man the Measure*, New York, 1943) após declarar que não foi menos importante o papel de Meister Eckhart do que o de Lutero na formação estética da língua alemã, mostra como Eckardt e Tauler abriram, com seu pensamento místico, caminho à Reforma.

(*) *Num estudo importante, mas pouco conhecido, Leo Schrade ("Bach: The Conflict between the Sacred and the Secular", Jornal of the History of ideas, VII*, 2, 1946) demonstrou que Bach se julgou encarregado da "missão" de *reformar a música da igreja luterana* Lutou por essa "missão" durante 30 anos e da maneira mais enérgica. Mas não conseguiu nada, porque *sua própria música continha tantos elementos profanos (inclusive de origem italiana, operística)*, que a igreja luterana não podia aceitar a pretendida reforma. Foi êste o verdadeiro drama de Bach, que teve desfecho inesperado. Na igreja luterana, a música morreu. Mas a arte conquistou *nova "igreja", até então desconhecida: a sala de concertos."* (Otto Maria Carpeaux, *Quem foi Bach?* in *Correio da Manhã*, 1.º de Junho, 1957).

Creio que no curso do itinerário da Mística ao Barroco, há uma mansão na Cidade Celestial em que se encontram Eckhart e Bach.

Afirmou Ernest Robert Curtius que se tivesse de resumir em duas palavras a mensagem básica do pensamento medieval, diria: é o espírito com o qual se reafirma a Tradição; e êste espírito é Fé e Alegria. Reafirmou Johann Sebastian Bach tôda uma tradição: a da música e da poesia medievais alemãs. A face de sua música que não estiver voltada para a fé, está voltada para a alegria

Escrevendo sôbre o Grande Patriarca da Música o sr. Celso Brant estava no dever de abordar o problema das relações do Brasil com a música de Johann Sebastian. No seu ensaio não há, porém, uma única referência às monografias de Octavio Bevilacqua sôbre os Corais de Bach. Nenhuma palavra há sôbre as *Bachianas Brasileiras,* de Villa-Lobos.

Criadas na atmosfera do Grande *Kantor,* organizadas na sólida estrutura bachiana, elas guardam mais do que a técnica o espírito do gênio que lhes deu o nome. São das realizações mais significativas da música brasileira. São um retôrno a Bach realizado com nossos ingredientes nativos. Bach, o maior folclorista musical de todos os tempos, aparece na construção de Villa-Lobos que voltando a Johann Sebastian como que desce às fontes da música.

É incompreensível como fato dessa importância que vincula o Brasil a Bach não houvesse merecido aprêço de quem se propõe a fazer uma *promotion* de Bach no Brasil.

RENASCENÇAS MEDIEVAIS

Em seu *Il Significato Storico del Medioevo,* incluído na *Antologia della Critica Storica,* (Torino, 1958), Giorgo Falco afirma que a história da Idade Média é de fundamental importância para a inteligência e a compreensão orgânica do mundo moderno: significa a fundação da Europa em sua base cristã-romana. Giovanni Soranzo, em outro ensaio do mesmo livro, lembra que Pierre Duhem já demonstrou que os séculos XIII e XIV elaboraram o espírito da ciência moderna (Occam, Oresmio, etc.). Adianta ainda Falco que os homens geniais do Renascimento formaram-se no ambiente e na ação do Baixo Medievo. Por sua vez, num trabalho hoje clássico, Paul Koscheckner revela o valor do Direito Romano como fator de transcendental importância na unificação da Europa. Ernst Walser, em livro publicado em 1920 em Basiléia, sôbre a *Weltanschauung* renascentista, e Carmelo Ferro em *Umanesimo e Rinascimento,* mostram, contra a opinião tradicional dos historiadores liberais do século XIX, a revivência de sentimentos religiosos no *Quatrocento,* ou seja, a persistência de traços medievais no Renascimento. Enquanto para Burdach a Renascença não começa com os humanistas ou Petrarca, mas com Francesco d'Assisi, Walser encontra o espírito medieval em todo o *Quattrocento.*

Por sua vez o Medievo é uma eclosão continuada de Renascenças: a Carolíngia e a do Século XII, a Franciscana, a Ottoniana, a Escolástica, a Nominalista.

Começa o Medievo com duas Renascenças: a Carolíngia (século IX, latinização dos povos germânicos e sua conquista e domínio espiritual pela Igreja) e a do Século XII (Consultar Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the 12th Century*, New York, 1957; M. Deanesly, *Histoire de l'Europe du Haut Moyen Age*, Paris, 1958; e H. Naumann, *Karolingische und ottonische Renaissance*, Frankfurt, 1926). Define Luigi Russo (*Problemi di Metodo Critico*, Bari, 1950), o Humanismo como sendo a etapa preliminar do Renascimento — o grande Renascimento dos séculos XV e XVI. Também a ressurreição dos estudos clássicos nos conventos do século X constituiu a Renascença Otoniana.

Observa o autor desta *História da Literatura Ocidental*, tão túrgida de idéias, tão eriçada de problemas e, por isto, de leitura tão excitante, estimulante, que o Direito Romano e a Patrística são "o fundamento institucional do humanismo europeu". Nesta linha de reconstrução histórica e exegese crítica Otto Maria Carpeaux vai até ao descobrimento da Hinografia Ambrosiana e da Liturgia Romana como expressões literárias dos séculos VI e VII, séculos ao mesmo tempo de servidão e poder da Igreja. "A literatura romana acabara" — diz Carpeaux — "e as literaturas modernas ainda não tinham começado, nem em língua latina nem nas línguas nacionais". É o espaço dos chamados *séculos obscuros*, no qual a tradição crítico-historiográfica não reconhece existência de literatura. "O Hinário da Igreja Latina é a primeira obra da literatura moderna", declara Carpeaux. E, em seguida: "Um espírito diferente do espírito da Antigüidade greco-romana cria formas independentes"

Em *Kirche und Kultur im Mittelalter* (Berlin, 1950), Gustav Schnuerer lembra-nos que o maior documento que do espírito de resistência dos romanos, nos terríveis séculos IV e V, nos ficou foi o *Te Deum*, pelo seu incomparável brio e sua inenarrável grandeza. E, apoiado em A. Ebert

(*Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande bis zum Beginn des Jahrhunderts*, I, Leipizig, 1889), acrescenta que, com seus hinos, a Igreja inicia uma moderna orientação poética. a lírica especìficamente cristã do Ocidente latino. Os modelos dêsses cantos litúrgicos já existiam no Oriente — acentua Schnuerer — mas é Santo Ambrósio que, seguindo o exemplo de Santo Hilário de Poitiers, os introduz nos ofícios da Igreja Ocidental. Ernst Robert Curtius, na *Literatura Européia e Idade Média Latina*, livro que é, em feitura, posterior à *História da Literatura Ocidental*, (*) também considera que a poesia dos hinos destinados ao culto, além de estar fora dos gêneros da Antigüidade, representa um novo comêço. Carpeaux mostra como, tanto a Hinografia quanto a Liturgia Romana (que páginas soberbas escreve sôbre a Hinografia e a Liturgia!), são obras literárias perfeitas. Apenas não se lhes pode aplicar nem os critérios classicistas nem os modernos — cabe aplicar-lhes só os critérios da época a que pertencem.

Em face do Hinário e da Liturgia Romana a posição de Otto Maria Carpeaux é idêntica, metodològicamente falando, à que assumira em face do Direito Romano. Se a importância do Direito Romano já foi focalizada por diversos "romanistas", no caso específico da Liturgia Romana a glória da descoberta lhe pertence por inteiro. Os que limitam a compreensão crítica por uma visão estritamente "literária" da literatura não compreenderão a impostação crítica de Carpeaux. Mas se considerarmos que sua posição é a historicista, e que seu ponto de partida na elaboração desta *História da Literatura Ocidental* é a da *Geistesgeschichte* (história intelectual, história das idéias, Espírito Objetivo, coesão de tôdas as atividades espirituais), não há a estranhar na sua originalíssima descoberta, pela qual êle elimina um vácuo na

(*) A primeira edição da Obra de CURTIUS é de 1954. A *História da Literatura Ocidental* foi escrita dez anos antes — de 1944 a 1945. (Ver Homero Senna, *República das Letras* Rio, 1957).

história espiritual do Ocidente, resolvendo intrincado problema de nossa historiografia cultural.

A análise estrutural que hoje se pretende seja a única técnica válida em estudos literários além de representar, pela alienação que faz dos conteúdos ideológicos, uma perda de consciência histórica, (*) termina sendo mera investigação artesanal, reduzindo a obra de arte à condição de pura realidade mecânica. Representa um empobrecimento na construção das grandes sínteses espirituais, e uma degradação da obra de arte como tal.

Os resultados que se traduzem na elevação do Hinário e da Liturgia Romana à condição de expressões literárias do Ocidente, de uma era então dada como destituída de literatura, não decorrem apenas do historicismo e da adoção dos métodos das Ciências do Espírito. São, em parte, conseqüência de uma difícil e rara posição crítica: a do crítico que se esforça por colocar o leitor moderno na posição do leitor de outros séculos, eras e épocas, informando-o, para tal, dos principais movimentos espirituais da fase histórica em que ocorreu a obra estudada. Técnica de transpor o leitor ao tempo antigo, acrescentando às suas experiências *de hoje* as experiências do passado histórico, por tal forma que, nesse passado, êle se mova não só como um homem do nosso tempo, mas também como um homem *daquêle tempo*. Esta foi, por exemplo, a atitude de Austin Warren, ao escrever *Richard Crashaw* (University of Michigan Press, 1957). Esta é a posição indicada por uma ciência integrante da *Geisteswissenschaft*: a Hermenêutica, definida por Diltey como "técnica de interpretação dos testemunhos escritos"

(*) Implica numa posição alistoricista, a qual é uma posição amoral. "L'anti-storicismo, la negazione del valore della storia, é tutt'insieme negazione della vita morale." / "Negare il valore della storia è, dunque negare la possibilità d'intendere la vita morale." / "... la vita morale há per condizione la conoscenza storica." BENEDETTO CROCE — *Filosofia e Storiografia*, Bari, 1949

Grécia, Roma e Cristianismo, eis a Europa. E eis as grandes cristalizações do Ocidente: liberdade política; racionalidade; interioridade da pessoa humana; indispensabilidade do mundo em sua realidade objetiva.

Liberdade e racionalidade civilização grega; interioridade da alma: Santo Agostinho; indispensabilidade do mundo como tal: Renascença Italiana.

Mas esta construção européia do Ocidente — observa Karl Jaspers (*Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, Muenchen, 1949) — fêz-se numa "polaridade interior de *Ocidente* e Oriente". A fundação da Europa é o primeiro fato histórico do Medievo. Mas no Medievo não só ocorrem várias Renascenças (proto-renascimentos), como ainda sobrevivem instituições romanas. Segundo Raffaello Morghen (*Medioevo Cristiano*, Bari, 1958) são representantes do Medievo Dante, Giotto e Francesco d'Assisi. Mas — diz — foi a revolução espiritual de Francesco d'Assisi que inspirou a pintura de Giotto e a poesia de Dante. Da Renascença Franciscana vem também Gioacchino da Fiore, *il profete di tutta spiritualità del seclo XIII*, segundo Morghen; o fundador do "historicismo teológico", segundo Karl Loewith (*Meaning in History*, University of Chicago Press, 1955).

Antes de uma outra renascença medieval — a da Escolástica — ocorre a Patrística: encontro do Cristianismo com o mundo. Os Padres Gregos, sobretudo Clemente e Origenes, prepararam êsse encontro. O momento da maturidade do platonismo logrado por Plotino corresponde à formação das grandes sínteses teológicas de Clemente e Origenes, e as lições dos que a êste seguem: Eusebio da Cesarea, Didino Gregório, o Taumaturgo, os Grandes Capadócios, Basílio e Gregório de Nacianzo, e, no Ocidente, Rufino de Aquilea, Hilário de Poitiers, Ambrósio de Milão — êste, o criador da Hinografia Latina. Mas há o século XIII, de Dante e Giotto, da Renascença Franciscana e de Boaventura Para Thode a revolução espiritual de Francesco d'Assisi é que marca o início da verdadeira Renascença. Ela é a matriz medieval do Renascimento. Du-

rante todo o Medievo verifica-se uma afinidade íntima e profunda entre civilização ocidental e civilização árabe.

Estamos em ziguezague? Não importa. A pugna de tendências antitéticas; os vai-e-vens de estilos e formas de pensamento (*seesaw alterations of styles and "Denkformen"*); o jôgo dos contrários e analogias — eis a fatalidade que pesa sôbre os que, no campo da História do Espírito, buscam a integral suprema da Civilização.

Mas êste ágil jôgo de oposições não decorre apenas da adoção de uma técnica de investigação: a das Ciências do Espírito. Corresponde a algo mais profundo: a uma forma européia de pensar. Karl Jaspers, numa página de *Rechenschaft und Austiblick* (Muenchen, 1951), mostra como ao longo de sua história espiritual a Europa desenvolveu para cada posição uma contra-posição. A surpreendente destreza de Carpeaux em pensar por polaridades é mais um traço do seu europeismo fundamental.

Diz Carpeaux que o título *História da Literatura Ocidental* não significa a exclusão completa das literaturas orientais. Quando Otto Maria Carpeaux descobre a Liturgia Romana como gênero literário, abre involuntàriamente caminho para o aprofundamento de um dos capítulos mais apaixonantes da história literária ocidental: o problema das origens do lirismo trovadoresco. A Liturgia Romana é um compromisso entre liturgias orientais e ocidentais. Nas origens do trovadorismo estão as fontes ovidianas, a mariologia, a fonte árabe e a canção de maio. Mas há a tese médio-latinista que recolhe dados nos poetas clericais do século XI, nos cancioneiros goliardescos dos séculos XI e XII e nos *Analecta Hymnica Medii Aevi* para aí localizar úma das bases do lirismo trovadoresco. Investigadores como Brinckmann e Guido Errante somam outros elementos à tese de que a poesia religiosa e litúrgica teria dado feição definitiva ao trovadorismo. Por outro lado, a própria tese litúrgica faz derivar o lirismo trovadoresco das formas da poesia da Igreja Cristã. Esta tese é um desenvolvimento das hipóteses dos médiolatinistas. A consideração da Liturgia

Romana como literatura ocidental parece carrear novos argumentos em favor da tese litúrgica. Carreia argumentos paradoxalmente contra a vontade ou o pensamento do autor desta *História da Literatura Ocidental*. Observa Carpeaux, dentro de uma rígida verdade histórica, que os provençais eram heréticos e anti-clericais. Tôda realidade histórica é intrìnsecamente contraditória. Assim, de fato, existia, forte antagonismo entre a cultura provençal e o catolicismo: as côrtes da Provença eram heterodoxas. Mas o primeiro fato a antecipar o nascimento do lirismo trovadoresco é a mística de São Bernardo e de Hugo de S. Vitor. Wechssler sustenta que os trovadores abeberaram-se nessa fonte mística. Brickmann, por outro lado, identifica a origem da *Minnedichtung* provençal, na correspondência trocada entre frades e monges dos séculos X, XI e XII, cartas de louvor da amada, impregnadas da influência de Ovidio e do *Cântico dos Cânticos*. Para explicar a origem do trovadorismo, foi aventada a idéia das festas de maio, mas Gorra recorda que estas festas não eram tão pagãs, ou talvez fôssem reminiscências ou mantivessem parentesco com as solenidades medievais celebradas com ritos pagãos, nas quais intervinham principalmente mulheres com cantos eróticos. Süssmilch demonstrou que o tema primaveril da canção trovadoresca, em vez de proceder, porém, das festas de maio, procedia dos hinos litúrgicos. Nos hinos litúrgicos a ressurreição da natureza, na primavera, era um símbolo da ressurreição de Cristo. No lirismo trovadoresco, a ressurreição ou reflorecimento da vida. E como a exortação à alegria, ao *paschale gaudium* invade a hinologia da Pascua, temos — observa Rodrigues Lapa — que o conceito da *joi*, da alegria de viver, ""é como a essência mística do lirismo trovadoresco"". Trovadores e *minnesaenger* — escreve Arnold Hauser — aprenderam muito com o clero, inclusive incorporaram à sua poética formas e ritmos da Igreja. O que houve, na boa linha européia das oposições, foi uma *anti-contrafactum*. Os *contrafacta* são, em poesia, a substituição do sentido profano pelo sagrado. Os trovadores fizeram o inverso: partiram do santo para o profano. A divinização da mulher na poesia trovadoresca não é apenas uma oposição

ao conceito medieval da *mulier non est facta ad imaginen Dei*. É uma substituição. No Medievo o amor era o serviço de Deus. Com *minnesaenger* e trovadores a mulher elevou-se ao culto dos santos. Mas nesta substituição surge um elemento de antagonismo ao espírito ascético e hierático da Igreja: o trovadorismo descobre a carne, a embriaguez dos sentidos, a voluptuosidade da posse. Mostra-o o tema da *mal-maridada*, a *chanson de la mal mariée*. Esta secularização do amor, a qual Werner Sombart considera um dos acontecimentos mais importantes do Ocidente, representa uma revalorização da vida — e aqui poderíamos dizer que tanto o lirismo trovadoresco quanto o lirismo goliardesco (*Carmina Burana*), mais impregnado de sensualismo que a lírica da Provença, antecipam, sob êsse aspecto de inauguração de um novo conceito do mundo e da vida: o da Renascença Italiana (*).

Que está, porém, na base dos *clerici vagi*, do lirismo goliardesco senão a poesia religiosa latina? Documento da influência litúrgica não são os *Carmina Cantabrigiencia?* "O trovadorismo — ensina Brinkmann — alimenta-se de duas fontes: o pensamento e o sentimento cristãos, na forma que lhes deu a tradição poética de Angers, e a tendência mundanal e erótica, representada nos vagantes. Ambas estas correntes tinham influído uma sôbre a outra e estavam sob a ação longínqua da erótica ovidiana." (*) Por sua vez Scheludko explica que "a retórica dos hinos e sobretudo a da literatura eclesiástica, que trata da "alegria em Cristo", da alegria de uma vida piedosa, da regeneração espiritual, etc., devia ter provocado entre os poetas a tendência para falar da

(*) Não pensamos só na sensualidade dionisíaca de Pontano, no hedonismo religioso de Lorenzo Valla. Pensamos, por igual, na gloriosa captação do sensualismo do universo externo levada a efeito pelos pintores venezianos, sobretudo Tiziano, Tintoretto e Veronese, "três poetas da beleza carnal", na justa e voluptuosa expressão de SYMONDS (*Renaissance in Italy*).

(*) *Apud* M. RODRIGUES LAPA, *Lições de Literatura Portuguesa — Época Medieval* — 4.ª ed. revista, Coimbra,

alegria não apenas a propósito de temas religiosos, mas ainda de temas profanos." (**) Arnold Hauser (*The Social History of Art*) observa que a modificação que tornou a mulher o centro do lirismo trovadoresco, na sua mescla de platonismo e sensualismo, "determinou aquilo que chamamos de a mais importante transformação da história literária do Ocidente". Mas o lirismo trovadoresco não é apenas o ponto de partida da moderna literatura européia. Assinala, também, o momento da criação da Erótica ocidental. (***)

Não admite Otto Maria Carpeaux ser mais "possível considerar os provençais como criadores *ex nihilo* do lirismo moderno". A intuição que esta sentença revela é tanto mais admirável quando, no livro de Carpeaux, não há referência às *jarchas* (*jayras*) — estrofes — descobertas em 1948 pelo

(**) *Apud* M. RODRIGUES LAPA, Lições de Literatura Portuguêsa. Sôbre o mesmo assunto, consultar ainda o belo livro de RODRIGUES LAPA, *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média*, (Lisboa, 1929), capítulos I, II, III e IV, e A VISCARDI, *Storia delle letterature d'oc e d'oil*, (Milano, 1955). Sbre o problema do erotismo na cultura cavaleresca, KARL MANNHEIM, *Essays on the Sociology of Culture*, Londres, 1956

(***) "Certos problemas tão assombrosamente modernos como o valor do amor sexual e o lugar que êle ocupa numa ordem universal divina e preestabelecida discutia-se já nos tempos da segunda cruzada. E isto não deverá surpreender-nos se recordarmos que a paixão e a tristeza de amor foram um descobrimento emocional dos trovadores franceses e de seus sucessores. A poesia do amor moderno é obra da Idade Média. Dante incorporou êsse amor em sua estrutura do universo. Penetra a lírica latina do século XII até mesmo nos mais prolixos relatos franceses de cavalaria e aventuras" (ERNST ROBERT CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Londres, 1948). Vale lembrar a síntese de Wechssler: "Entre a primeira e a segunda cruzada (1099-1147), nessa época de espantosa agitação religiosa e econômica, nasceu a mais antiga mística popular da Idade Média e logo a seguir a canção de amor trovadoresca na sua forma clássica. Esta coincidência não foi casual: à cultura mística do tempo foram buscar os líricos cortesãos o alento para o vôo espiritual do seu amor." EDUARD WECHSSLER, *Das Kulturproblem des Minnessangs*, Halle-Niemeyer, 1909, citado em *Lições de Literatura Portuguêsa*, de M. RODRIGUES LAPA).

orientlaista S. M. Stern, que as encontrou intercaladas em *muwassahas* hebraicas. Essa descoberta revoluciona a literatura européia, pois, em virtude dela, como acentua Damaso Alonso, "la primera lírica conocida ya no es la provenzal, sino la recién descubierta mozárabe española". (Damaso Alonso, *De lo Siglos Oscuros al de Oro*, Madri, 1958). No estudo *La lírica mozárabe y las teorias de Theodor Frings*, incluído na edição ibérica de *Lingüística e História Literária* (Madri, 1955), Leo Spitzer declara que a *jarcha* sobreleva em importância ao *zéjel* o qual, para Nykl era a base do lirismo trovadoresco. Em *La Realidad Historica de España*, (México, 1954), o sábio Américo Castro escreve: "Un descubrimiento sensacional acaba de confirmar mi sospecha. Durante los siglos XI e XII hubo una poesia lírica escrita en el dialeto románico de los mozárabes españoles, anterior por tanto a la de los Cancioneros galaico-portugueses, y sin la menor relación con la poesia de los trovadores provenzales". (Sôbre o assunto, ver ainda: S. M. Sterne, *Les chansons mozarabes*, Palermo, 1953; Aurelio Roncaglia, *Una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare*, in *Cultura Neolatina*, XI, 1951; Paolo Toschi, *La questione dello strambotto alla licedi recenti scoperte*, in *Lars*, 1951; Ettore Li Gotti, *La "tese araba" sulle "origini" dela lirica romanza*, Palermo 1955, E. Garcia Gomez, *Poesia arabigo-andaluza*, Madrid, 1952; R. Menendez Pidal, *España, eslabón entre cristandade y el Islam*, Madrid, 1956; Eugênio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madri, 1957; M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguêsa, Época Medieval*, 4.ª Edição Revista, Coimbra, 1956; M. S. Stern, *Les vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hébraiques*, in *El-Andalus*, 1948, XXIII; E. Garcia Gomez, *Veinticuatro jarias romances en muwassahas árabes*, in *El-Andalus*, 1952, XVII; e Bruce W. Warddropper, *Historia de la Poesia Lirica a lo Divino en la Cristandad Ocidental*, Madri, 1958; F. Cantera, *Versos españoles en las muwassahas hispano-hebraicas*, in *Sefarad*, IX, 1949; E. Garcia Gomes, *Más sobre las jarchas romances em muwassahas hebreas*, in *El-Andalus*, XIV, 1949; *Nuevas observaciones sobre las jarchas romances em muwassahas hebreas*, in *El-Andalus, XV*, 1950; e *El apasionante concionerillo mogarabe*, in *Clavileño*, mayo-junio, 1950). Quanto ao problema das relações Ocidente-Oriente, Carpeaux observa que, na Reforma, essa relação viveu um momento decisivo. Por outro lado, podemos lembrar, com Christopher Dawson (*Medieval Essays*, Londres, 1956), que a tradição de uma grande cultura herdada pelos antigos gregos e transmitida à Europa Moderna, pelo Império Romano, não foi exclusivamente ocidental. Nasceu antes num ponto de contato com os povos mais avançados do Oriente: o Mediterrâneo. A começar pela Grécia: os primeiros passos da civilização helênica deram-se nas cidades da Ásia Menor, de onde contatos diretos e indiretos com o Oriente. Depois, o Cristianismo: sua base é judia. Edessa, primeiro Estado Cristão, ao norte da Mesopotâmia, é um reino aramaico. E a Patrística? "O Espírito Europeu — diz Erich Przywara S. J. — nasceu da união de duas grandes potências: Antigüidade e Cristianismo. Santo Agostinho foi o gênio dêste Espírito, e aquela união se verifica em Agostinho".

Voltamos a Jasper: esta construção européia chamada Ocidente "é uma polaridade interior do *Ocidente* e Oriente..." Por ser eminentemente européia, eis o que nos revela particularmente no empolgante capítulo sôbre a Reforma (*Renascença Cristã*), esta *História da Literatura Ocidental*.

BRUCKNER

SOB a regência de Hans Knappertsbusch ouço a Filarmônica de Viena, na 5.ª sinfonia de Bruckner. Pergunto-me porque entre nós há tanta resistência contra Anton Bruckner. Êste homem solitário que só confiava sua alma ao órgão — era sua maneira de estar com Deus — é uma das maiores enseadas de concórdia humana que conheço, pela sua *mystical conception of sound*. Em tudo que fêz, escreveu — Missas, Sinfonias — Deus é a grande presença. Talvez a respeito de Bruckner mais do que de qualquer outro compositor possamos falar das relações da música com a Teologia como duas esferas intimamente interligadas. "Músico de Deus" era o seu epíteto e talvez fôsse por isto que mais do que qualquer outro romântico, êle fundava sua sinfonia sobretudo no puro som. Dêle disse Alfred Einstein: *A romantic in so far as he made pure sound the basis of his symphonies*. . . (*A Short History of Music*, New York, 1954).

Raros músicos foram tão sensíveis ao êxtase a que somos levados pela contemplação do som puro, pelas harmonias potenciais do acorde, quando Bruckner e Mahler. A respeito dêles podemos lembrar a tese wagneriana: "o acorde representa as fôrças cósmicas do Universo". Daí provàvelmente Einstein achar que as sinfonias de Bruckner respiram um espírito cósmico *His symphonies breathe once more a cosmic spirit*. As de Mahler, também.

Das fontes da expressão musical de Bruckner — Beethoven, Schubert e Wagner — a schubertiana foi a que alimentou com maior riqueza as suas sinfonias. Do criador da música psicológica recebeu Bruckner uma herança maravilhosa — a herança do grande adágio beethoveniano. De Schubert, a amplitude das formas que se ligam em suas frases lentas e os seus *scherzi* com a simplicidade com que o camponês cuida dos frutos, coisas da terra e do sol, e pois, do céu. Campônio, alma rude de camponês era a de Bruckner, nascido nas regiões montanhosas da Áustria Alta.

As "divinas longitudes" que Schumann descobriu na última sinfonia de Schubert são também as de Bruckner. De onde ser possível falar de sua música como música "espacial", para realçar a sua monumentalidade. Mas esta monumentalidade não tem nada a ver com a monumentalidade secular, estudada por Wilhelm Ropk, a qual é sintoma das civilizações em processo de brutificação. A música de Bruckner é expressão de religiosidade. Um dos traços *característicos* da arte sinfônica de Bruckner (também responsável pela extensão imensa de suas sinfonias) está em que no último movimento reaparecem os temas dos movimentos precedentes, sobretudo do primeiro. Êste *reaparecimento* é rigorosamente proibido na arte sinfônica de Beethoven e de Brahms. Não tem precurssor na música — a não ser o caso isolado do último movimento do Quinteto de Schumann.

Ernst Kurth, citado por Alfred Einstein, em seu *Music in the Romantic Era* (New York, 1947), diz: *Bruckner's entire historic position, his penetration upward from medieval-mystic to high-Romantic sensibility, is nowhere more clearly seen than in his church music*. Aquela particularidade de Bruckner é medieval, barroca, romântica ou wagneriana? Medieval não pode ser, pois a Idade Média não conhecia a *temática*. Não é romântica — os românticos e o pré-romântico Beethoven desconheceram-na. Não é wagneriana, a não ser em sentido exterior: Bruckner tratou os temas sinfônicos como *leitmotive* porque não entendeu a fusão do *leitmotiv* na arte de Wagner.

Que é, então, aquela singularidade de Bruckner? É a maneira *estática* da música instrumental barroca que ignorava o desenvolvimento lógico dos temas, mas exercida por um músico que já conhecia Beethoven e que, por isto, escreveu sinfonias em vez de escrever *concerti grossi*. Por isto mesmo o têrmo medieval sugerido por Ernst Kurth, só pode ser aplicado à mentalidade de Bruckner — não à sua música — e, ainda assim, devemos reconhecer a imprecisão do epíteto, pois a profunda fé religiosa de Bruckner era destituída de escolasticismo: era, na sua simplicidade, a fé "de um cristão das catacumbas", como acentua numa imagem feliz Otto Maria Carpeaux, em sua *Uma Nova História da Música*. Por outro lado, o barroco de Bruckner é o católico, profundamente diverso do de Bach, que é o barroco protestante. Einstein fala em Palestrina a propósito de Bruckner, mas a referência soa bastante falsa: quando se pretendeu substituir a música sacra com acompanhamento instrumental por obras "a capella", no estilo de Palestrina e Lassus, Bruckner deixou de escrever missas — passou às sinfonias. Uma coisa porém, parece certa: a presença oculta do órfão em tudo que Bruckner escrevia — "aquela maneira de composição em blocos sonoros é inspirada pelo órgão", observa Otto Maria Carpeaux — é um caminho que nos leva à visão ou audição "espacial" de sua música. Mas é preciso que não sejamos caminhantes de uma só vereda: a 4.ª Sinfonia, na sua transcendental beleza, atira-nos para um mundo romântico de tão altíssima luz quanto o da música mística das Missas e do *Te-Deum*, "música dos anjos para os homens atormentados" na expressão de Mahler.

RENASCENÇA ITALIANA

WARSCHAUER-WAREMME, a potente figura ambígua de Wassermann, personagem de dimensão dostoiewskeana, move-se no *O Processo Maurizius*, de leste para oeste, como em fuga do mundo oriental para o mundo ocidental. Move-se de Breslau, para Jena, Friburgo, "sempre de leste para oeste". É um roteiro simbólico: "sim, de leste para oeste, cada vez mais longe da sargeta para a culminância, depois novamente para o fundo, até o mais profundo: de leste para oeste, como o sol".

Quando emigra para os Estados Unidos, sente que não tem mais pátria em parte alguma, mas também sente que "voltar as costas à Europa não quer dizer que se possa viver sem ela". Começara então — diz Wassermann — "a compreender o que a Europa era, na realidade, para um homem como êle. Não representava sòmente o seu passado pessoal, mas o de trezentos milhões de homens, com tudo o que êle sabia e trazia no sangue; não sòmente a região que o havia produzido, mas também a imagem e a configuração de tôdas as regiões situadas entre o Mar do Norte e o Mediterrâneo, sua atmosfera, sua história, sua evolução; não sòmente essa ou aquela cidade onde havia vivido, mas cente-

nas de cidades e, nessas cidades, as igrejas, os palácios, os castelos, as obras de arte, as bibliotecas, as marcas deixadas pelos grandes homens. Haveria um único acontecimento de sua vida ao qual as recordações de várias gerações não estivessem associadas, recordações nascidas ao mesmo tempo com êle? A Europa não era ùnicamente a soma dos fenômenos de sua existência individual, amizade e amor, ódio e desgraça, sucesso e decepção; era, — idéia inconcebível e que impunha respeito — a existência de um todo que datava de dois milênios, Péricles e Nostradamus, Teodorico e Voltaire, Ovídio e Erasmo, Arquimedes e Gauss, Calderon e Dürer, Fídias e Mozart, Petrarca e Napoleão, Galileu e Nietzsche, uma multidão inumerável de gênios assombrosos, uma outra não menor de demônios, tôda a luz encontrando seu equivalente em trevas semelhantes, mas aí resplandecendo, fazendo nascer um vaso de ouro de negras escórias, tudo isso: as catástrofes, as inspirações sublimes, as revoluções, os períodos de obscurecimento, o costume e a moda, o bem comum a todos, com suas flutuações, seus encadeamentos, sua evolução paulatina: o Espírito, eis o que era a Europa".

Foi precisamente esta meditação de Wassermann (*) que Paul Hazard usou como resposta à sua pergunta sôbre

(*) À pergunta — que é Europa? — JASPERS responde quase da mesma forma: "Europa é a Bíblia e a Antigüidade: Europa é Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípedes; é Fídias, é Platão, Aristóteles, Plotino; é Virgílio e Horácio, é Dante, Shakespeare, Goethe; é Cervantes e Racine e Molière; é Leonardo, Rafael, Miguelangelo, Rembrandt, Velasquez: é Bach, Mozart, Beethoven; é Santo Agostinho, Santo Anselmo, São Tomaz, Nicolás de Cusa, Spinosa, Pascal, Kant, Hegel; é Cícero, Erasmo, Voltaire. Europa está nas catedrais e nos palácios, nas ruínas; é Jesusalém, Athenas, Roma, Paris, Oxford, Genebra, Weimar. Europa é a democracia de Atenas, a Roma republicana, os suíços, os holandeses, os anglo-saxões. Não encontramos fim: desejaríamos enumerar tudo o que é caro ao nosso coração, uma incomensurável riqueza de espírito, de costumes, de crenças. Tais nomes exprimem, para aquêle que ama o que designa, algo único e irrepetível na história." (KARL JASPERS, *Reschenschaft und Ausblick*, Muenchen, 1951).

o que é a Europa, em *La Pensée Européenne au XVIIIe Siècle.*

Otto Maria Carpeaux, nasceu na Áustria, onde viveu e morreu Wassermann Formou-se em Viena, Berlin; Viena, cidade de armosfera multi nacional, meia eslava, meia germânica, meia latina. O itinerário de leste para oeste. É um bom europeu — emigrado, sabe que a Europa não é um conceito, mas um valor. Tal no romance de Wassermann: "Como se poderia recusar à Europa? Ela estava nêle. Êle a trazia consigo. Pelo simples fato dêle respirar, ela atuava nêle".

Citando Mandonnet, nesta *História da Literatura Ocidental,* Carpeaux lembra-nos que a história espiritual do Ocidente — oeste, Europa — é uma seqüência de renascenças. E logo a seguir que a Grande Renascença é o *punto oro* da civilização ocidental. Burckhardt (*), pôs ênfase no século XV, no livro que é um corte transversal na civilização renascentista, fase histórica de tão jubilosa grandeza que Huizinga a define em têrmos musicais: "época composta em dó-maior". Karl Brandi declara que o nosso conceito do Renascimento é uma criação de Burckhardt. Com efeito, o sábio historiador de Basiléia concebia a Renascença Italiana como uma província do reino do Espírito.

De onde procede a grandeza do Renascimento? Da intuição do real no universo e do idealismo da arte na vida. A intuição do real: a técnica e a potência criadora simbolizadas na cúpula de Brunelleschi dominando a paisagem de Firenze. Nas instituições políticas de Venezia: "mara-

(*) Sôbre Burckhardt, consultar: WERNER KAEGI, *Jacob Burckardt,* Basel, 1947; WERNER KAEGI, *Historische Meditationen,* Zürich, 1946; ALFRED VON MARTIN, *Nietzsche und Burckardt,* München, 1941, KARL LOWITH, *Jacob Burckardt,* Lucerna, 1936, KARL LOWITH, *Meaning in History,* Chicago, 1954; CARL NEUMANN, *Jacob Burckhardt,* Berlim, 1927, KARL JOEL, *Jacob Burckhardt als Geschichtsphilosoph,* Basiléia, 1918. A JANNER, *Il pensiero storico di J Burckhardt,* Roma, 1948.

vilhosa e misteriosa criação na qual interviera algo que está acima do engenho humano". Em Leonardo mostrando, contra o que pensava Galileu, que a arte não constitui mero engenho da fantasia subjetiva, antes é o genuíno e indispensável instrumento para apreensão das leis em que, numa espécie de pacto (*foedere*), se enlaça a natureza. Em Leonardo, *homo minister et interpres naturae*, ensinando que a criação artística é ato da fantasia, porém de uma imaginação que não admite nenhum momento arbitrário: a *fantasia exata*, (**) a qual, como diz Mondolfo, repetindo Cassirer, descobre no visível a oculta necessidade interior que o governa, e trata de reproduzi-la. Ainda em Leonardo que ensina que a arte pode conter tôdas as fôrças que estão na natureza, *e as que não estão.* Não fêz êle o maior elogio da energia mental quando disse, em um de seus aforismas, que nosso corpo está debaixo do céu, mas que o céu está sob o nosso espírito? Idealismo da arte na vida... O culto artístico do nu, como êle se mostra em Signorelli, enlaça-se com a idéia de *humanitas*. Burckhardt demonstrou que por ser o Renascimento o descobrimento do mundo e do homem, nêle a descrição do ser humano não foi só espiritual, mas também descrição externa, e construção do *cortegiano*.

Que harmoniosas e finas palavras Carpeaux escreve sôbre êsses diálogos! Cortegiano — o homem ideal do mundo ideal. O modêlo humano de Marsilio Ficino, "assertore dell'uomo come *copula mundi*". (Carmelo Ferro, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Antologia della Critica Storica*, Torino, 1958). Para Ficino como para Pico della Mirandola — diz Bernhard Groethuysen — o homem é uma entidade especial: não só está no mundo, como está diante do mundo; não pertence simplesmente a êste mundo, mas é um mundo para si próprio. De onde conter o Renascimento o germe da vida múltipla e multiforme.

Luigi Russo em *L'Umanesimo e il Rinascimento* (*Problemi di Metodo Critico*, Bari, 1950), mostra como o conceito da Renascença sofreu, nos últimos quarenta aos, transformação radical. A posição tradicional (*) era a de considerar antitéticas as expressões Medievo e Renas-

---

(**) Para Leonardo o valor imanente de verdade que a Arte contém não é inferior ao da Ciência. Leonardo — diz Cassirer, ***Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance***, Leipzig, 1927 — não admitia na arte o menor momento de arbitrariedade subjetiva. Os que o acusavam de incapacidade para permanecer na abstração, ou porque partisse de um idealismo especulativo, ou porque tomassem como norma o moderno positivismo, esqueciam, no seu equívoco, — acentua CASSIRER — a expressão de Goethe, segundo a qual "existe também uma *fantasia sensível exata*, que tem as suas próprias leis e as suas próprias medidas imanentes. A *fantasia exata* do artista Leonardo está tão longe das flutuações e indecisas ondas do sentimento puramente subjetivo, como das meras distinções abstratas e conceituais às quais êle se opunha tenazmente com tôda a fôrça que possuía do real intuito." Talvez encontremos em Leonardo (1452-1519) a fonte remota da distinção que, na ***Biografia Literária***, Capítulo IV, Coleridge (1772-1834) estabeleceu entre *fancy* e *imagination*. Em Leonardo talvez mais do que em Kant, Schelling, — em Leonardo ainda que através de Goethe e do idealismo alemão, criador do conceito da *facultas imaginandi* ou *Einbildungskraft*.

(*) Sôbre o conceito de Renascimento, além das duas fontes indicadas por CARPEAUX (ABY WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Hamburg, 1934; e E. PANOFSKY, *Renaissance and Renaissances*, in*Kenyon Riview*, VI 2, 1934), consultar: BERNHARD GROETHUYSEN, ***Renaissance***, in ***Encyclopedia of the Social Sciences***, vol. XIII; JOHAN HUIZINGA, ***Het Probleem der Renaissance***, in ***Tien Studiën***, Haarlem, 1926, tradução alemã de Werner Kaegi, in*Wege der Kulturgeschichte*, Muenchen, 1930; KARL BRANDI, *Das Werden der Renaissance*, Goetingen, 1908, HEINRICH SCHALLER, ***Der Renaissance***, Muenchen, 1935; H. HEFELE, *Zum Begriff der Renaissance*, in *Historisches Jahrbuch der Goerres Geselsschaft*, vol. XLIX, 1929; KONRAD BURDACH, *Refortation, Renaissance, Humanismus*, Berlin, 1920; ADOLPH PHILIPPI, *Der Begriff der Renaissance*, Berlin, 1912; ERNST TROELTSCH, *Renaissance und Reformation*, in *Hist. Zeitschrift*, Berlin, 1913; ERNST WALSER, ***Studien zur Weltanschauung der Renaissance***, in *Gesammelte Studien zur Geistergeschichte der Renaissance*, Basilea, 1932; WERNER KAEGI, *Ueber die Renaissanceforschung Esnst Walser*, Basilea, 1932; KARL BORINSKI, *Die Weltwidergeburtsidee in der neuren Zeit. L. Der Streit und die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe Re-*

cimento. Thode, Walser, Burdach, Carl Neumann, Sebatier, Gebhart, Zabughin encontraram as raízes da Renascença no Medievo. Burdach aduziu argumentos ponderáveis para mostrar que a Renascença não começou com os humanistas e Petrarca, mas com Francesco d'Assisi. Eppelsheimer, por sua vez, dá Petrarca como precurssor do Renascimento. Thode fixa o início da grande Renascença em 1220: também em Francesco d'Assisi. Walser e Cien puseram em relêvo os traços medievais do *Cinquecento.* Walser descobre uma íntima religiosidade em Machiavelli. Ao contrário de Burdach, Groethuysen encontra em Petrarca o primeiro homem moderno, Petrarca cuja significação profunda, — diz o grande mestre holandês — repousa na realização do auto-valor lírico da vivência humana, a interpretação da vida à base da vida mesma, fato impossível no Medievo. Por sua vez Müntz vê em Petrarca um precursor da Renascença. Segundo Werner Kaegi deve-se ao pensamento francês antinapoleônico e ao anticlericalismo italiano a difusão da concepção liberal do Renascimento. A versão de Karl Brandi é também a de que a concepção racionalista do século XVIII sôbre o Renascimento foi amplamente alimentada pelos ideais de liberdade do século passado. Mas hoje já se reconhece que a

---

naissance und Mittelalter, in Sitzugsberichte der Bayris-Akademie der Wissenschaft, Muenchen, 19.9. HENRY THODE, *Franz von Assisi und die Anfaeng der Kunst der Renaissance in Italien,* Berlin, 1885; H. THODE, *Der Renaissance,* in *Bayreuther Blaetter,* 1899; JOHAN NORDSTRÖN, *Medeltid och Renässans,* Stockholm, 19.9, Paris, 1933 (*Moyen Age et Renaissance*) São necessários ainda os trabalhos de WERNER WEISBACH, E. GEBHARDT, PAUL SEBATIER, CARL NEUMANN, ALFRED DOREN, WILHELM VON BODE, MARTIN WACKERNAGEL, ROBERT SAITSCHICK, ERNST CASSIRER, RICHARD HOENIGSWALD, PAUL PIUR, J. H. WHITFIELD, C. CARBONARA, LUDWIG GEIGAR, EDUARD MUENTZ, HANS BARON, M J. JERROLD, ALFRED VON MARTIN, WILHELM, DILTHEY, CASIMIR V. CHLEDOWSKI, GIOVANNI GENTILE, LUIGI RUSSO, EUGENIÓ GARIN, PIETRO MAZZAMNUTTO, VITÓRIO RÓSSI. Seria preciso lembrar ainda ERNST WALSER, *Lebens und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance Die Religion Luigi Pulcis ihre Quellen und ihre Beteutung,* Marburg, 1926.

idéia da personalidade não foi estranha à Idade Média, a qual cultivou um indomável individualismo. De qualquer forma, a concepção burckhardtiana continua Para Burckardt a Renascença é, sobretudo, o *Quattrocento*: Lorenzo de Medicis, Poliziano, Pulci, Ficino, Pico della Mirandola, Alberti. Para Hauser, porém o *Quattrocento* apenas antecida os princípios estilísticos da alta Renascença. Esta seria o *Cinquecento*: Ariosto, Leonardo, Machiavelli, Guicciardini, Leone Ebreo, Castiglione, Cellini, Berni, Michelangelo. "La sintesi del Renascimento — escreve Francesco Flora — la matura cozcienza della sua perfezione, si dispiega nel secolo XVI". Se Carpeaux descobre traços medievais em Pulci, e traços goliardescos, vale dizer, medievais, em Poggio, já em Pontano descobre uma sensualidade dionísiaca, e um senso quase religioso da importância do amor físico. Sabe êle ver profundamente o hedonismo de Lorenzo Valla para o qual "o prazer é o verdadeiro objetivo da vida humana, e o epicurismo é perfeitamente compatível com o cristianismo, que também aspira a um prazer: o da beatitude da vida". A perfeita exegese de Carpeaux coincide com a de Cassirer, o qual depois de reconhecer que Valla proclama o prazer não só como bem supremo, mas como o bem absoluto, portanto, princípio básico de todo valor, comenta: "Com efeito, que significa a bem-aventurança que o cristianismo promete a seus fiéis?" A identidade das exegeses de Carpeaux e Cassirer deve-se ao fato de acompanharem quase literalment o Livro III, Cap. 9 (Op. cit. 977) *De voluptate Beatitudinem quis dubitat aut quis melius possit apellare quam voluptatem?... Ex quo debet intelligi non honestatem, sed voluptatem propter seipsam esse expetendam, tam ab iis qui in hac vita, quam ab iss qui in futura gaudere volunt."*

A multiforme figura do *Quattrocento* é Leon Battista Alberti. No diálogo *La tranquillità dell'animo* encontramos ressonância dos antigos estóicos: *tranquillas animi.*

Alberti que representa como nenhum outro a prosa pròpriamente humanística representa-a pela serenidade — diz De Sanctis — das formas tersas e repousadas. Pintura,

escultura, arquitetura, matemática, engenharia, direito, *umane lettere*, teoria das artes visuais, — nada escapou à sua atividade submetida a "le buone e sante discipline del vivere".

O *Cinquecento* é o auge do Renascimento: Machiavelli, Guicciardini, Michelangelo, Ariosto... Depois do genial estudo de Lernardo Olschki (*Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, Heidelberg, Halle, Leipzig, 1918-27, vol. 3) sôbre o estilo de Leonardo da Vinci, lamentamos a omissão da figura de Leonardo como escritor, nesta *História da Literatura Ocidental*, onde o seu nome aparece quase que acidentalmente. Para Attilio Momigliano a prosa *leonardeschi* "é espressione d'un'inesausta meraviglia per misteri e i prodigi della natura". Do texto *leonardiani* ocuparam-se o fino De Robertis (*La difficile arte di Leonardo*, in *Studi*, Firenze, 1944); Del Lungo, *Leonardo scrittore*, in *Patria italiana*, Bologna, vol. II, 1912; Benedetto Croce, *Saggio sullo Hegel*, Bari, 1927; Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954; e E. Solmi, *Il trattato di Leonardo da Vinci sul linguaggio*, Milano, 1910. Um belo estudo sôbre a prosa *leonardesca* — "prosa piú orgogliosa ed energica: la prosa che direi morale" — escreveu-o Francesco Flora (*Storia della Letteratura Italiana*, vol. 2, capítulo VI, Milano, 1954).

Conhecida a clara relação (irrecusável depois dos estudos de Fiorentino e de Cassirer) entre Nicolas de Cusa e a Itália renascentista, a exclusão do Cusano desta *História de Literatura Ocidental*, eis que a lamentamos.

Se a preesnça do Cusano, no pensamento renascentista, é irrecusável, temo-la também informando a elaboração da maior Obra Literária do século: a Obra de Joyce. "In *Finnegans Wake* we encounter *passim* the wayward spectre of Nichol of Cusa." (Harry Levin, *James Joyce*, Norfolk, Connecticut, 1941).

Justifico a crítica desta omissão não só pelo fato do Cardeal de Cusa, com a sua *Teologia Copulativa*, união de espírito e mundo, ter exercido influência profunda na vida espiritual do Renascimento como ainda pelo fato mesmo

da formação espiritual do próprio Cusano: seus primeiros educadores foram os *Irmãos da Vida Comum*, de Deventer, comunidade em que, pela vez primeira na história da Europa, fêz-se vivo um novo tipo de piedade: o ideal da *devotio moderna*. Cusa sofreu a influência da mística alemã. Seus escritos, por isto, constituem — diz Cassirer — um testemunho não só da influência de Erckardt, quanto dos vínculos que ligam a vida religiosa de Deventer com a mística germânica, pois Geert der Grooter, fundador dos *Irmãos da Vida Comum*, estêve em contacto direto com Ruysbroeck, cujo pensamento remonta a Eckardt. Através de Cusa, a mística tedesca informa subterrâneamente a Renascença pagã. Mas ela própria exerceu uma outra ação polar, informando a Reforma, ou seja, a Contra-Renascença.

BEETHOVEN

IDEALMENTE som, de tons marrons que se abrem quentes, flavescentes, descendo para a rosróxa região dos violáceos esplânicos a *Sonata para cello e piano* (*Opus* 69), de Beethoven. Sôbre ela êle lançou do próprio punho, na partitura: *Inter lacrymas et luctum.*

Teria pensado, com a inscrição desta epígrafe, tornar mais explícito tudo que nos disse o cello nas suas cordas claro-escuras, sons como se inventados por Rembrandt, Tintoretto, Caravaggio? Então não a definiu sòmente, mas a tôda a sua música. Aquela legenda — as chaves do reino.

Dentre quanta música ouvimos, a começar pelo celestial Johann Sebastian Bach e seu coadjutor meridional — Vivaldi; os "primitivos" italianos; o angélico Mozart ou o delicado Haydn, é a de Beethoven, pelas suas explosões de energia insubmissa, a nostalgia de seus movimentos lentos, as bruscas paradas ou ainda o deflagar ascensional dos *presti*, música tão profundamente escutada que, para falar como Eliot, nos transformamos em música enquanto a ouvimos.

Ao homem desgarrado em que hoje se constitui cada um de nós nenhuma outra música emociona mais intimamente, operando tão de dentro de nós mesmos, na fonte mais recôndita de nossas lágrimas, como a de Beethoven. Quem, dentre

nós, pode permanecer incomovível diante dos diálogos do piano suplicando misericórdia à orquestra no *Concêrto* n.º 4? Quem não sente pousar sôbre seus ombros um grande pássaro noturno ao testemunhar a aparição da beleza nas *Sonatas para cello e piano n.º 1 e 2, Opus102*, que estão no umbral do terceiro período? Que de cinzas não necessitamos para permanecer impermeáveis à delicadeza da *Sonata para piano, Opus 101*, com que se abre o terceiro período, pura meditação angelical, sonho flutuando na névoa dos sonhos? A indiferença é impossível — ainda que seja por demais espêssa a crosta da nossa bruteza.

É que Beethoven, ao contrário de Haydn ou Mozart, não usa apenas as armas da delicadeza. Êle atua por paroxismos, através da emoção na sua forma mais intensa, ardente. Beethoven sabia que a obra de arte perfeita é aquela na qual a emoção estética atinge ao mais agudo, penetrante e alto grau de intensidade. Nesta esfera de frêmitos, a analogia mais perfeita à dêste estado, diz Sullivan (*) — é a do êxtase, no Ato. *The perfect work of art excites the aesthetic emotion to is maximum. The nearest analogy to this state would seem to be provided by the sexual orgasm.* Não há obras de arte perfeitas ou imperfeitas — mas obras que produzem espasmo e as que não o produzem. *The classification of works of art prosper on this theory, therefore, is the classification into perfect and imperfect, those that produce orgasm and those that do not.* Com Beethoven, todos os caminhos conduzem ao Inefável. Os da contemplação mística, nos últimos *quartuors;* e os da *Sonata Kreutzer* (*Opus 47*): o erotismo elevado à categoria de valor. Estamos no reino de Plotino (*Eneadas 1, 3*): três são os caminhos que levam a Deus: a música, o amor e a filosofia.

Tudo já foi dito sôbre Beethoven, observa Leibowitz, e, sem embargo, tudo continua inexplicado, senão inexplicável. Artistas e homens como Beethoven, que Deus conservou re-

---

(*) J. W. N. SULLIVAN — *A Study of Greatness: Beethoven* — The New American Library, New York, 1957.

motos e solitários, não necessitam que caminhemos ao encontro de sua grandeza com uma sacola cheia de pequeninas explicações. Em vez de soluções, êles nos oferecem problemas. Atuará Beethoven sôbre nós, com tanta fôrça, apenas por ter sido um homem atormentado? A resposta não está em apontarmos a existência desta empatia, mas em redescobrirmos a sua qualidade de homem indomável. E isto porque o artista que possamos ser depende do que, como Ser moral, decidimos fazer de nós mesmos. Depois, em verdade, só amamos o que permanece estranho para nós.

Quando todos nos transformamos em *robots* e queremos obstinadamente que a Arte e o Artista se transformem também em *robots,* justificando a miséria desta aspiração com a desculpa de que precisamos incorporar à arte e à vida dos valores a noção de progresso material, subordinando às contingências do tempo o que, por essência, é Intemporal — a compreensão do fato de Beethoven atuar como atua sôbre nós só pode ser dada pelo reconhecimento de outro fato: o de haver compreendido êle que a Arte existe para exprimir estados de consciência ou revelar enigmas da vida e do universo que não podem ser comunicados de outro modo. Reconheceu Beethoven que a arte tem uma função transcendental a desempenhar — a de nos restituir ao reino da Graça. A Beleza Incontaminada. Eis porque a música não pode ser defendida como queria Leibniz — *Exercitium arithmethicae oculto nescientis se numerare animi,* mas como propunha Schopenhauer: *Musica est exercitium metaphysices ocultum nescientis se philosophari animi.*

O livro de Sullivan parte da tese da transcendência da música beethoveniana. Sullivan, que é matemático e não musicólogo, compreendeu, melhor que muitos críticos musicais, que Beethoven não nos comunica percepções ou experiências — antes, obriga-nos a uma atitude mental que nos põe em correspondência com o reino das idéias platônicas. Eis porque quando ouvimos Beethoven não nos sentimos em face de um grande compositor, mas na presença de um grande espírito. Com êle chegamos às portas da Revelação. Nos

últimos quartetos — diz Sullivan, cujas idéias procuramos seguir bem de perto — Beethoven descobre que nossas realizações mais altas são movidas e sustentadas pelo sofrimento. De onde a música dos últimos quartetos atingir as mais fundas profundidades da alma humana, regiões jamais exploradas por qualquer outro artista.

A mensagem da *Nona Sinfonia* como supremo hino de aleluia: "Para a Alegria através da Tristeza". Filosofia? Sim, e além. O próprio Beethoven afirmara que a "música é uma revelação mais alta que a filosofia".

Ao contrário, porém, do que diz Sullivan, Beethoven começou a empreender sua viagem através da dôr e da superação do sofrimento pela vontade de vitória, — o árduo devassamento do eden — não nos últimos quartetos, mas bem antes: na *Sonata para piano Opus 10, n.º 3.* No largo desta sonata, que é a célula do mágico adágio do *Opus 106,* insere-se uma lamentação que se abre imprevistamente na obra do então jovem e tranqüilo Beethoven. O mundo desmoronara sôbre seus ombros. "Tocar êste largo — disse Marx — é levantar a lápide de um túmulo". Êste mesmo sentimento noturno reaparece, em outra modulação, no allegretto do *Opus 27* (*Sonata ao Luar*). Todo êle é um canto de renúncia. "Penso de ti. Adeus para sempre!" O allegretto é um *lied* de separação, canto de despedida, o difícil adeus.

A música de Beethoven oscila entre dois pólos: o solar e o noturno. Já no *Opus 21, n.º 2* (*A Tempestade*) instala-se, no largo-allegro, o tema da luta da vontade contra o Destino, nome com que Beethoven personificava as características da vida que exigem do homem, para enfrentá-las, uma atitude heróica. À agitação angustiosa, à paixão atormentada das frases iniciais do *Opus 57* (*Appassionata*), sucede, no adágio, "uma prece consoladora que irrompe da desolação", para logo, no allegro, voltar a se desencadear a tempestade. Referve, fulgura, vermelha, a vontade heróica afirmando-se em fortes pulsações — decisiva resolução tomada no centro de tremenda tensão. Tôda a música de Beethoven parte de núcleos da mais intensa turbulência — os acordes centau-

rescos — para a dura conquista de uma concentrada casta serenidade.

Mar. Tumulto e fúria. Algumas vêzes, quietude — o insondável mistério das fundas correntes. Beethoven. Potência procedendo por crescendos, até atingir a explosão dos grandes *scherzi*, que fazem com que, para usar de uma expressão de Thomas Mann, no *Doutor Fausto*, a música seja a *energia em si*. A vida resistindo às últimas provas, num levantamento indomável de fôrça, eis o scherzo da *Nona;* eis a colossal fuga da *Hammerklavier* (*Opus 106*); e a fuga do *Quarteto Rasoumovski n.º 3* (*Opus 59*); eis o vigoroso desencadear da vontade no Credo da *Missa em Ré* que parece dizer: crer é querer; e eis a *Grande Fuga* (*Opus 135*), na qual Beethoven rompe os limites do quarteto de cordas. E o afã pelo inacessível. Vontade do inaudito. A luta contra o irrevogável, outra vez presente numa formidável explosão de vontade, no *allegro da Hammerklavier*. Os limites do ilimitado, cujas raias Beethoven havia tocado nos últimos quartetos de cordas, são também as fronteiras móveis das últimas sonatas.

O primeiro movimento da *Sonata Opus 111* é, se assim me posso exprimir, a hipóstasis do Herói Indomável, mas não incomovível.

Este homem que queria agarrar o destino pela garganta, criador do estoicismo musical, cultivava sua paisagem lunar. Banhados de luz sideral, os adágios de Beethoven, melancolia sofrida em intimidade profunda, são a nostalgia de quem sabe que a vida humana inteira não é mais do que um eterno adeus. Eis a dolente saudade que enluara os adágios das *Sonatas Opus 106 e 111;* do *Trio Arquiduque;* e dos *Quartetos Opus 59* (*n.º1 e 2*), *130 e 132*. Desta ternura, serena e contemplativa, doçura quase celestial, estão impregnados o primeiro movimento da *Opus 110*, e o segundo tempo da *Opus 111*. De onde sobe êste canto elegíaco? Que traduz êle senão a consciência da irreparável solidão a que estamos condenados? *There is here a remote and fronzen anguish, wailing over some implacable destiny. This is hardly human*

suffering; it is more lique a memory from some ancient and starless night of the soul.

Cântico da noite carente de estrêlas. Não a noite planetária, astrofísica, mas a almada noite nossa, interna — quereis vê-la? Cerrai os olhos, e a descobrireis. *La noche oscura del alma*, de San Juan de la Cruz.

Intensidade — a qualidade básica dos grandes criadores. Intensidade na forma de pensar. Intensidade na forma de sentir. Nada pode ser pensado rasteiro ou sentido pobremente. Tudo tem de ocorrer numa atmosfera de incandescência, alta tensão, ainda que a emoção seja a mais delicada, ou o pensamento o mais leve e fino. Sem alma, alma almada, ardente, capaz de entrega absoluta ao objeto de sua paixão, que pode restar de um artista? De um simples ser humano sabe-se que resta muito pouco — um calculista, um oportunista, um ser *desvalioso*. De um artista — nada, nada vêzes nada. Nesse sentido, de personalidade total, galvânica, irresistível na sua energia espiritual, indomável no seu dinamismo interior, incontrolável nas pulsações de sua alma e na inesperada riqueza de sua individualidade, Beethoven é o maior músico. Paixão, heroísmo, angústia, humor, alegria, todos os altos ingredientes de uma grande experiência espiritual, foram os elementos orgânicos de sua música. Esta Sonata para cello Opus 69 é água fluindo de entre pedras. Ainda bem que ela está no centro do Segundo Estilo, período que é também o da 3.ª Sinfonia; dos Concertos para piano números 4 e 5; do Concêrto para violino (igual a êle só o de Brahms — às vêzes penso que até superior, maior, quero dizer); os Quartetos Rasoumovsky; as 32 Variações; o Trio Fantasma. E entre as sonatas para piano, a *Ao luar;* a Sonata Pastoral; A Tempestade, A Aurora, mais corretamente, a *Waldstein;* a *Les Adieux*. E esta Opus 57 — a *Appassionata* que na sua amplitude emocional ondula entre os amôres, teresianos, misteriosa, indefinível: Thérèse Brunswick ou Thérèse Malfatti?

Appassionata primeiro movimento, Allegro Assai, dramático, impulsionado por violenta tempestade emotiva. Segundo, Andante com moto — à bela turbulência inicial su-

cede uma doce e profunda calma. Terceiro movimento, Allegro ma non troppo, perda da serenidade, volta à turbulência, mas aqui já de forma diferente: a paixão é dominada, o Espírito paira sôbre a dor que o oprime. Já se disse que Beethoven atribui ao piano uma posição heróica e privilegiada. Êle o trata, se assim se pode exprimir, orquestralmente. Mas também — a maior prova são os Rosaumovsky — é verdade que Beethoven a tudo empresta caráter sinfônico, inclusive à música de câmara. Será engano pensar, porém, que, por isto, sua música perde aquêle caráter noturno, específico de tôda arte ligada à intimidade humana. Neste sentido, seus adágios, seus largos, seus andantes são elegias como nunca antes foram cantadas. Procedem de regiões de estranha tristeza, calmas melancolias sonhadoras — são uma ponte para a Transcendência, um arco-íris sôbre o Mistério. O que há na *Appassionata* de solilóquio, de efusão lírica, de confissão íntima não reduz a energia de sua explosão, não atenua o vigor de sua turbulência, antes realça, pela lógica dos contrastes, a fremência da paixão beethoveniana, tão bela que faz pensar numa rosa que de súbito explodisse.

A experiência artística levada ao mais ardente grau de intensidade desdobra-se em experiência mística. Beethoven penetrou o Inefável. Nunca em música a visão mística foi sustentada com tão pura perfeição como no *Quarteto Opus* 131. A fuga inicial — diz Sullivan — é a peça mais sobre-humana que Beethoven já escreveu. A sua serenidade, a luz celestial em que está banhado, é a do conhecimento sôbre-humano, e é a da vida sobrehumana. À luz dêste conhecimento Beethoven examina o mundo, não mais para julgá-lo, sim para dêle nos dar uma imagem transfigurada. A etérea alegria do quarteto não é apenas nossa, pela restituição de nossas asas, operada pela música, mas a do universo inteiro exultando no milagre da criação.

Novos níveis de existência foram incorporados por Beethoven à vida humana. O *Opus 132*, com sua melodia lídia de graças de um convalescente a Deus, é "como água em terra ressequida. Depois de tantos dias de estiagem,

uma fonte, uma vertente!" Para Huxley, êsse quarteto é a prova de que Deus existe, — "mas sòmente enquanto os violinos estão tocando. Uma vez suspensos os arcos das cordas, — que acontece? O lixo, a estupidez, a aridez impiedosa!" A lírica serenidade da cavatina do *Opus 130* parece iluminada pela ética kantiana: "A lei moral dentro de nós e o céu estrelado sôbre nós." E não devemos esquecer o que nos diz Weininger: que a ética de Kant é o ato mais heróico da história do mundo. Dizia Beethoven que nenhuma música por êle composta o emocionava tanto quanto o quinto movimento da *Opus 130*, — a cavatina. Ela é de uma tristeza sem esperança pelo que é irrevogável. É também um manso sonho pelas coisas que poderiam ser e não são.

O *Opus 135*, o último quarteto é, como a última sonata, *Opus 111*, uma despedida. Ingresso em outro universo. O beijo da partida. *Diesen Kus der ganzen Welt.* Humana, jovial, resoluta a despedida das cordas. A do piano, iniciada numa atmosfera de tremendas descargas emocionais, também logo se apazigua, quando o canto puro da arietta se transforma em entrada no êxtase. "Estamos no mais alto cimo da espiritualidade", disse Reinecke. "Noite estrelada", exclamou Combarieu. Mas ninguém interpretou tão fabulosamente esta sonata quanto Thomas Mann, no *Doutor Fausto*, sobretudo a arietta que êle compara, pela sua inocência idílica, a "uma mão amorosa sôbre nossos cabelos, último olhar cravado profundamente nos nossos olhos".

Após a terrível sucessão de formas violentas do primeiro tempo da *111*, surgem as maravilhosas variações da arietta. "Crê-se — escreve Thomas Mann — que estamos ouvindo palavras que dizem: "Esquece o sofrimento". "Tudo foi sonho". "Deus é grande em nós". "Não me deixes de ser fiel".

A *111* está composta em apenas duas partes. Sôbre a significação profunda dêste fato, a genial interpretação é, ainda, a de Thomas Mann. Tendo considerado a arietta uma despedida, pergunta se era possível um terceiro movimento, um novo comêço, um retôrno após a separação Impossível.

Mas a despedida não era a de Beethoven. Quem na *111* se estava despedindo de si mesma era a Sonata, como forma artística tradicional. A sonata havia sido conduzido por Beethoven a seu têrmo — terminava ali, na *111*.

Thomas Mann está rigorosamente certo. Ouvindo tôdas as Sonatas para piano que foram escritas depois de Beethoven, inclusive a extraordinária *Opus 5* de Brahms, temos de reconhecer que, ainda que belas, carecem daquela dimensão profunda de céu noturno, típica de Beethoven.

Esta carência explica porque êle de nós não se despede nunca: suas sonatas e quartetos são a um só tempo — tempo de adágio, iluminado e cantabile — dentro de nós, lei moral e céu estrelado.

SCHOENE SEELE

Em uma página de *Montaigne und die Antike* (Leipzig, 1928), Paul Hensel observa que tôdas as nações européias tiveram um Renascimento, com exceção da Alemanha, que teve *dois* Renascimentos. E acrescenta que a Segunda Renascença Germânica ocorre nos meados do século XVIII, com Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe, Schiller. Qual teria sido o Primeiro Renascimento Tedesco? O humanismo Alemão, cujos primeiros centros encontram-se na Renânia, entre Basiléia e Antuérpia, , as cidades preferidas de Erasmo — responde Otto Maria Carpeaux. Em suas origens êle foi um movimento pedagógico, de adeptos da *devotio moderna*, de Ruysbroeck e de Geert der Groote van Deventer, fundador dos *Irmãos da Vida Comum*, (*) estabelecidos em todos os Países-Baixos e na Renânia. Dêsses *collegia pietatis* saíram Reuchlin e Malanchthon. O humanismo alemão manteve-se sempre místico e,. — acrescenta Carpeaux — quando Mu-

(*) Sôbre a importância religiosa e cultural e a história dêsse movimento consultar: ALBERT HYMA, *The Christian Renaissance. A History of the "devotio moderna"*, Michigan, 1924; e o tratado de MESTWERDT, *Die Anfaenge des Erasmus. Humanismus und "devotio moderna"*, Leipzig, 1917.

tianus falava da serenidade dos antigos estóicos usava a expressão *beata tranquillitas* (a tranquilidade silenciosa da alma). O último rebento desta mística teuto-holandesa foi Erasmo — o maior dos humanistas ao Norte dos Alpes. Da pedagogia pietista do século XVIII, as grandes figuras foram Spener e Francke. Talvez nenhum outro momento seja mais propício à compreensão do método das oposições, o qual faz a grandeza desta *História da Literatura Ocidental*, do que êste dedicado ao Humanismo Germânico e à Renascença Cristã — as páginas finais do livro. Oposições, nuances, matizes, distinções, tudo que constitue a complexidade metodológica de Carpeaux, espírito heraclítico, surge nestas linhas desafiadoras.

Renascens pietas, restitutio Christianismi. Christum ex fontibus praedicare: lema do humanismo cristão e sumula dos fatôres que condicionaram o pensamento de Erasmo, que nasceu na região dos místicos holandezes e renanos, discípulos de Ruysbroeck, Geert der Groot van Deventer e da *devotio moderna*, a qual era muito mais — diz Huizinga no seu belíssimo livro sôbre Erasmo — uma questão de sentimento e prática piedosa do que de doutrina. (Sôbre a mística renana, consultar: Jean Chuzeville, *Les mystics allemands du XIII au XIX siècle*, Paris, 1935; Xavier de Hornstein, *Les grands mystiques allemands du XIV siècle*. Fribourg, 1925; Jeanne Alcelet-Hustache, *Maître Eckardt et la mystique rhénane*, Paris, 1956; e Giuseppe Faggin, *Meister Eckardt e la Mystique Tedesca Preprotestante*, Milano, 1948)

Da mística teuto-neerlandeza procedem Erasmo, e a mística da Espanha erásmica: místicos, alumbrados, quietistas. Na Espanha, no trânsito do século XV para o século XVI difundiram-se — escreve Ludwig Pfandl (*Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1952) — a *Imitatio Christo*, o *Tractatus de spirituali ascensione*, de Gerhard de Zuetphen, a *Vita Christi*, de Ludolfo da Saxonia, a *Theologia mystica*, de Heinrich Herphius, a mística de Ruysbroeck. (Sôbre a influência de Ruysbroeck e da mística alemã-holandeza na mística hispânica, consultar o magnífico

livro de Helmut Hatzfeld, *Estudios Literarios sobre Mistica Española*, Madrid, 1955).

A mística germânica que, na Espanha, nutriu a Contra-Reforma foi, na Alemanha, a precursora da Reforma. Observa Carpeaux que, "na história espiritual dos tempos modernos, a mística desempenhava um papel importantíssimo, e tanto mais importante quanto se conservou quase sempre subterrâneo." (Sôbre a importância da mística na formação da Europa, ver Friedrich Heer, *Europäische Geistesgeschichte*, Stuttgart, 1953; e é essa espécie de história sacra da Europa escrita por um herético que é a *Europaische Revolutionen*, de Eugen Rosenstock, Stuttgart, 1951).

Observa ainda Carpeaux que "a mística é a mediadora subterrânea entre movimentos filosóficos e literários que, aparentemente, não têm ligação alguma". E aduz. "Pode-se considerar a mística como *missing link* entre a religiosidade medieval e os movimentos religiosos revolucinários do século XVI: erasmismo, anabatistas, sectários de tôda a espécie." Com efeito, na Inglaterra, na Boêmia, na Alemanha, a transição da Idade Média para os tempos modernos fêz-se através de lutas religiosas e sociais: Guerra dos Camponezes (Muntzer), anabatismo (Francke), Wycliffe e Huss. A mística de Eckardt, Tauler, Suso e a *Theologia Deutsch* abriram caminho à Reforma, mas — escreve Carpeaux — a Reforma não serve para explicá-la porque a Reforma se dirigiu contra os movimentos condicionados pela mística alemã. Neste caso, a Reforma seria o *pendant* religioso da Renascença Italiana: ela seria a Renascença do Cristianismo, a Renascença Cristã. Mas Nietzsche viu que Reforma é anti-Renascença. Viu em Lutero e no protestantismo, sobretudo, *primitivismo*. Lutero, monge medieval, diz Troeltsch. Pirenne depois de afirmar que até a Renascença Italiana a história intelectual da Europa não foi senão um capítulo da história da Igreja, declara que não há nada de comum entre a Reforma e a Renascença. Esta se opõe àquela. A severidade pietista e a veemência dos "reformados" contrastando com a incomovível serenidade dos humanistas fazem com que

— escreve Huizinga — Reforma e Renascimento se pareçam mais verso e reverso do que manifestações afins do mesmo espírito. A concepção sôbre as tendências antitéticas do Renascimento e da Reforma — pondera o grande mestre holandez — ganhou novo impulso quando Troeltsch provou, em estudo bastante convincente, que a Reforma não representava o amanhecer da cultura moderna: o protestantismo era, por sua essência e tendência, uma continuação dos ideais da cultura medieval. Mas depois dos estudos de Walser, Burdach, Kaegi, Borinski sôbre a presença de veios religiosos no Renascimento, fato que atenuou seu caráter não-cristão, a antítese Renascença Reforma, perde muito de seu relêvo. Esta é a lição de Huizinga, para o qual Renascimento e Reforma foram resultado da trajetória cultural do Medievo. Por sua vez, acompanhando o pensamento de Troelstch, em cujo historicismo nutriu-se para a elaboração do *Literatura Européia e Idade Média Latina,* Ernst Robert Curtius diz que a Revolução Industrial provocou no Ocidente uma mudança muito mais radical que o Renascimento e a Reforma. Já de oposição é o pensamento de Gilbert Highet. No seu *The Classical Tradition,* capítulo *The Time of Revolution,* reconhece no Renascimento uma liberação de energia espiritual, explosão e exaltação do sentido da beleza — estética, espiritual ou sensual — um alto avanço no sentido da cultura geral. Volta à tese de que a Alemanha teve ùnicamente uma Reforma cujo caudilho, Lutero, contribuiu para extinguir a flama do Renascimento implícito no humanismo condicionado pela mística renana. Mas eis que se deu o Segundo Renascimento: o de Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller, Hoelderlin.

Entre os místicos da Renânia, Pierre Poiret, o patriarca do pietismo literário, cunhou a expressão genuinamente alemã *schoene Seele* (bela alma). Êste estilema faz lembrar a *beatas tranquillas* (a tranqüilidade silenciosa da alma), de Mutianus, um dos patriarcas do humanismo alemão, sempre meio místico. Seguindo o curso subterrâneo de tôda mística, aquela *schoene Seele* continuou a correr até aflorar no pré-

romantismo e no romantismo do século XIII, quando irrompe na definição dada por Winckelmann à Grécia: *edle Einfalt und die stille Grösse* (nobre simplicidade e serena grandeza). No livro sôbre Goethe, Lessing, Winckelmann (*The Tyranny of Greece over German,* Boston, 1958), E. M. Butler que tanto insiste na tópica *greatness, nobiliy, simplicity and serenity of soul,* não se deu conta das matrizes secretas da frase winckelmanneana.

Em um ensaio da *A Cinza do Purgatório,* Carpeaux mostra como o emblema místico *schoene Seele* reaparece na Espanha mística: *alma hermosa* (*). E tendo reaparecido, dois séculos depois, em Winckelmann, dá validade ao conceito do Segundo Renascimento Alemão, posto que o outro — a Reforma — foi, como diria Rosenstock, uma revolução frustrada.

(*) Sôbre o conceito de *alma bela:* Karl Borinski, *Balthasar Gracian und die Holfliteratur in Deutschland,* Halle, 1894, Von Walbero, *Studien und Quellen zur Geschichte des Romans I: Zur Entwicklungszeschichte der "schoene Seele" bei den spanischen Mysthikern* (Literaturhistorische Forschung, caderno 41. 1910). Werner Mahrholz, *Der deutsche Pietismus;* Max Wieser, *Der sentimentale Mensch,* 1924; C. F. Weiser, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben,* 1916; A. Ritschl, *Geschichte des Pietismus,* 1880, R Unger, *Hamann und die Aufklaerung,* 1911, Reinhardt, *Mystik und Pietismus,* 1925, H Kindermann, *Durchbruch der Seele,* 1928, K. K Obenauer, *Die Problematik des aesthetischen Menschen in der deutschen Literatur,* 1933.

MOZART

No concêrto para piano e orquestra Mozart — Wolfgang Amadeus Mozart — atingiu o ponto mais alto de sua criação instrumental. O diálogo que no concêrto se estabelece entre o instrumento solista e a orquestra, sempre sonoramente mais potente — e em alguns casos mais prepotente como ocorre em Beethoven (Concêrto n.º 4) — conheceu em Mozart um tratamento mais equilibrado pela superioridade "interior" do piano, da qual se pode dizer que êle foi o quase descobridor. No concêrto mozarteano, piano e orquestra são duas fôrças que se enfrentam a partir do mesmo *handicap*, de lances e chances igualados. É dêste equilíbrio — acentua Alfred Einstein, um dos mais autorizados críticos mozarteanos — que resulta a excelsa beleza dos concertos de Mozart. O concêrto, diz Hutchins, é uma das mais altamente organizadas formas de música pura, pelas relações que funda entre o instrumento solista e o conjunto sinfônico. Em Mozart êle é ainda música mais música. Mozart fêz do concêrto para piano um mundo autônomo. Um mundo tão completo, perfeito e acabado como o das Cantatas de Bach, os Quartetos de Haydn e Beethoven, os *lieder* de Schubert e Schumann, certas arias de Gluck ou alguns concertos de Brahms.

Dos 27 concertos para piano e orquestra que Mozart escreveu só um único é de valor discutível — o K 242. Dêsses

27, 14 são inspirados pelo sôpro divino vindo das alturas, *divinis influxibus ex alto*. E dentre êsses 14 (K 499, 450; 451; 453; 456; 459; 466; 467; 482; 488; 491; 510; 537 e 595). Pelo menos 5 são de sôbre-humana beleza. Ei los: K 466; 482; 488; 491 e 595. Em alguns dêsses Concertos ondula uma certe tristeza, tristeza, tristeza que se procura dissimular — a tristeza de Mozart, de uma calma e de uma mansuetude íntima tão grandes que a muitos mal parece existir.

A propósito do K 453 Einstein falou em "sorriso secreto e tristeza oculta". Aqui está quase todo Mozart. Como Haydn, no *Quarteto Largo*, Mozart sabe dizer sem alterar a voz, tudo que sabemos sôbre nós mesmos e mais o que não sabemos. Estamos habituados a pensar em Mozart pensando também em Watteau, como se o *Embarque para Cythera* em vez de quadro fôsse partitura; o Mozart da arte polida, dos tons macios, da cortesia e da galenteria, da sutileza e da graça, do pensamento pensado em aligeras curvas de bailado, o coração magoado em reprimidos sonhos, tôda uma gentil, tênue atmosfera de refinamento, confidência e lirismo íntimo.

Mozart: requinte, refinamento. Deus está nos detalhes, dizia Warburg. Eu diria: está nos matizes. Mozart é o supremo extrator de nuances.

A SAUDADE COMO METODO

Em *Casa Grande & Senzala* — escreve Alain Bosquet — fala-se de sociologia como "de uma geometria no espaço ensinada com nus femininos". Definição que obriga a pensar nos pintores do Renascimento: Signorelli, Botticelli, Correggio, Giorgione, Tiziano. Com efeito, trata-se de uma *renascentia* dos estudos brasileiros. Aquela definição, exata na sua verdade, e exata pelo seu belo teor poético, ajuda-nos a compreender uma outra, pela qual Gilberto Freyre é apresentado como criador de uma "sociologia proustiana", entendida no sentido de "história íntima" de uma Nação.

No Brasil, até a data do aparecimento de *Casa Grande & Senzala*, estudo sociológico tinha de ser escrito no mais duro e fechado jargão acadêmico. A esta deformação estilística correspondia uma outra, de natureza técnica: sociólogos e historiadores só se preocupavam com os aspectos *externos* dos fatos sociais. Uma única exceção abria-se a esta regra: a de João Francisco Lisboa escrevendo uma prosa preclara e sabendo ver a funda intimidade da vida institucional brasileira. É tal a veracidade de observação e tão aguda a malícia dos comentários em *Partidos e Eleições no Maranhão* que êle participa ao mesmo tempo da essência do ensaio político e da narrativa dos costumes — o nosso *costumbrismo*.

Tirante Lisboa, nossa história e nossa sociologia nunca deixaram de ter um certo caráter cívico, quase comemorativo. Depois do aparecimento de *Casa Grande & Senzala* (*) houve salutar tentativa de reação contra aquêle desvio ótico. Mas caímos na tirania dos métodos unilaterais. A conseqüência foi, de um lado, a deformação da realidade social e, do outro, o empobrecimento da análise, limitada estreitamente pelo sectarismo metodológico

Gilberto Freyre inaugurou e mantém em pleno rendimento um sistema de interpretação muito mais flexível, de uma maleabilidade que lhe permite cobrir a numerosa multiplicidade da vida social. Eis porque a propósito de *Casa Grande & Senzala* chegou-se a falar em *Scienza Nuova* — referência talvez inspirada no fato de seu sistema apresentar certa semelhança com o "sistema de fragmentos" de Vico, no qual, como diz Karl Löwith, "cada parte começa de novo com os princípios do todo".

O livro de Gilberto Freyre é livro que resiste à tôdas objeções e retificações. O segrêdo desta resistência está na alta qualidade artística de sua fatura. É um tratado de "sociologia íntima", pelo seu gôsto proustiano da busca do tempo perdido, o amor das análises finas, demoradas e minudentes, o encanto da reconstituição poética, a surprêsa das sugestões inesperadas, a doçura da inteligência que tudo compreende e explica em têrmos de restauração *e até de saudade*. Gilberto Freyre escreve com técnica de romancista: atento à realidade mas sabendo tratá-la com penetração psicológica, prazer de descoberta íntima, volúpia da prospecção profunda, quase alegria física de revelação. O livro é a história de como o Brasil foi *concebido* — nascido, criado, crescido. Seguin-

(*) Gilberto Freyre — *Casa Grande & Senzala* — Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil — Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal — Obras Reunidas, 1.ª série — 2 volumes — 776 páginas — Ilustrações de Santa Rosa e um desenho à côres de Cícero Dias — 9.ª edição brasileira e 10ª em língua portuguêsa — Livraria José Olímpio Editôra, Rio de Janeiro, 1958.

do-o na sua leitura, não lhe faltam sequer os desvios fecundos, os *suspenses* apaixonantes e a revelação do inesperado, tal como ocorre na ação de um romance. Sua narrativa não é linear, não só no sentido de carência de espessura, densidade, *compacteness, compactedness,* como no sentido de retilineidade, carência de obliqüidade. Os delicados instrumentos que servem à estratégia e à tática de Gilberto Freyre, às suas manobras de envolvimento do leitor, são suas qualidades de escritor, suas altas virtudes literárias. Impõe-se o símile com Euclydes. A fôrça de *Os Sertões* é a de ser , não um estudo de ecologia, mas uma obra de arte da linguagem. Mas, também, nada tão diferente de Euclydes quanto a prosa de Gilberto. Mais próximo de Euclydes, pela sua energia concentrada, está a prosa de outro grande mestre de nossa sociologia: Sérgio Buarque de Hollanda, sobretudo em *Caminhos e Fronteiras.* Densa, tensa, grave, a casta beleza da prosa de Sérgio — diz Manuel Bandeira — parece condicionada pela linguagem dos testamentos quinhentistas. Disciplina, lógica, concisão, precisão, ordem. Claridade, fôrça simples. As palavras em Euclydes dilaceram-se, suam sangue entre mandacarús, chique-chiques, cabeças-de-frade. Prosa de caatinga e carrascais, agreste, rude

A de Gilberto sabe a mel-de-engenho, macia, parece impregnada da sensualidade verde dos massapês e das várzeas; tem preguiças de rio longo. Nenhuma angulosidade — mesmo quando explode forte, é como mancha de côr, — vermelha, rubente — não como aspereza de desenho. Está muito prêsa ao coloquial, às melodias mansas da pura oralidade, embora encrespada aqui e ali pelo frêmito poético. Na evocação das môças que iam tomar banho no rio; na descrição das águas se abrindo a êsses corpos; na fala sôbre os rios e riachos; na referência à atração pela mulher trigueira; ao prestígio da mulher morena — a moura encantada; — nas anotações sôbre cravo, pimenta, âmbar, sândalo e canela — em tudo que tem sabor, gôsto — tudo que é delícia sensorial palpita, pulsa, estua na sua prosa, numa identidade sensual, em mistura volutuosa que a torna macia, curvas de corpo feminino — especioso milagre de inteligência e sensibilidade.

Dá-nos Gilberto a impressão de que tudo sabe — eruditamente, doutamente como perfeito *scholar,* — mas também parece dizer que precisamos curvar-nos ao apêlo dos sentidos, à sabedoria dos instintos, a uma certa espécie de hedonismo que é a única fôrça capaz de penetrar a essência mais remota da vida, o grande milagre de criação.

Nada na sua prosa ou na sua sociologia é sêco, abstrato. Tudo traz o húmus da vida. Como Bacon, Gilberto sabe que a "razão é uma luz fria". Êle a tempera sàbiamente com os ingredientes que lhe dá o seu gôsto proust-bergsoneano da memória — sutileza de substituir o intelectualismo pela inteligência e de transformar a vida em si mesma em instrumento de conhecimento, em gnose.

Mas nada disto ocorre involuntàriamente. Tudo é ato de consciência e disciplina. No prefácio ao livro de ensaios literários do sr. Eduardo Portella, Gilberto Freyre revela seu propósito de, através de tôda sua obra, "desenvolver um estilo como ainda não havia em português, em que o ritmo anglo-saxônico e o grego se conciliassem com as tradições latinas da língua portuguêsa."

Raras línguas servem tão bem à poesia quanto a inglêsa. Procurar um caminho de poesia no areal da sociologia nordestina tem sido a aventura de Gilberto Freyre. E se o inglês, como idioma, é uma mescla que inclui vozes germânicas, escandinavas, franco-normandas, célticas, latinas, helênicas e até orientais (vindo nàuticamente via conquista das Índias), o idioma particular de Gilberto Freyre não registra só tendência anglizante — os falares, as correntes expressivas que fluem nos subsolos étnicos brasileiros, com seu dengue, dengo mole, seus quindins macios, seus africanismos passados a limpo, informam de a sua maneira de dizer dando à mesma um delicioso ar *relax.*

Êste abrandamento da dicção, êsse abemolamento do dizer decorre de sua preferência pelas palavras estruturadas em maior diapasão de vogais — claras, abertas, radiantes ou lânguidas, mas sempre tendentes à doçura. Falei, certa feita,

da revolução estilística de João Guimarães Rosa, comprovável na natureza germânica de sua prosa, de base eminentemente consonantal. Ao lado desta revolução — escrevia eu no *Correio da Manhã* de 12 de maio de 1956 — corre a contra-revolução de Gilberto Freyre. Dizia então: "Operando senso inverso ao dos valores roseanos, o autor de *Nordeste* cria soluções poéticas destinadas a amaciar a língua, através de um processo que consiste em *combinar substantivos e adjetivos em novas relações, diretas ou por meio de advérbios,* à saxônica; ou ainda pela procura de um ritmo sintático mais lasso, lascivo quase. Uma depuração pelos *filtros da fremente sensualidade do dizer.* É esta aventura de liricidade lingüística a única que, pela sua importância, embora orientada em sentido antagônico, eleva-se, atualmente, à altura da realização do sr. Guimarães Rosa. Estilo-massapê em oposição ao estilo-sertão bruto". Dêste fato é que resulta o "fascínio imaginativo" (a expressão é de Anísio Teixeira) com que lemos Gilberto Freyre.

II

> *A natureza deve ser tratada cientìficamente; a história, poèticamente.* OSWALD SPENGLER.

Na introdução a *Brésil, Terre de Contrastes,* Roger Bastide conclui afirmando que o sociólogo que desejar compreender o Brasil, não raro precisa transformar-se em poeta. Eis o que vem fazendo, desde *Casa Grande & Senzala,* Gilberto Freyre cuja obra parece submetida a êste dístico de Trevelyan: "A verdade é o critério dos estudos históricos, mas o motivo dêles é de natureza poética. Sua poesia consiste em sua verdade". Definindo-lhe o método de investigação social, o próprio Roger Bastide denominou o processo de Gilberto de "sociologia proustiana", pelo que ela tem de

investigação íntima, de descoberta das camadas mais profundas do nosso passado, o seu gôsto das análises finas, e sua arte tôda feita de evocações. Sua poesia repousa na qualidade macia de sua prosa e na posição de nostalgia em que Gilberto sempre se coloca como restaurador do passado brasileiro. O material plástico com que êle lida desde o início de seu trabalho permitiu essa criação incessante de poesia e verdade que é a sua Obra. Funda-se ela no exame da civilização canavieira — civilização carnal: *la civilisation de la canne est une civilisation charnelle.* Se a erótica é o problema central da arte da vida, na arte de Gilberto Freyre, sobretudo em sua prosa, êsse erotismo decorre de sua alta imaginação sensorial que o leva ao voluptuoso, àquele estilo de massapé, mole e doce, lânguidamente tropical que já se mostrava na *Viola de Lereno,* como traço de nosso comportamento humano: *Nós lá no Brasil, / A nossa ternura / A açúcar nos sabe / Tem muita doçura... / Com preguiçosa doçura / Que é Amor de Brasileiro.*

A voluptuosidade da prosa de Gilberto Freyre revela-se no predomínio das sensações físicas e psíquicas sôbre tôdas as demais classes de percepções. Denuncia-se, ainda, na sua inclinação para representar estilìsticamente as sensações que as coisas provocam, e não as coisas em si mesmas. Uma técnica próxima à do impressionismo, muito próxima da técnica proustiana. Sua tática quase sempre é a da fixação de um *Gemut,* "une effusion du coeur". Todo êste *Ordem e Progresso* (*) está construído sôbre confidências, confissões, revelações íntimas, quase trechos de *diários.* Participa assim da natureza da micro-sociologia e da sociologia confessional, em oposição à outra sociologia, feita de verdades fechadas, de ortodoxias e dogmas. Um sociólogo de outro tipo busca-

(*) GILBERTO FREYRE — *Ordem e Progresso* — Processo de Desintegração das Sociedades Patriarcal e Semipatriarcal no Brasil sob o Regime do Trabalho Livre: Aspectos de um Quase Meio Século de transição do Trabalho Escravo para o Trabalho Livre; e da Monarquia para a República — 2 tomos — 793 páginas — 377 ilustrações — Livraria José Olímpio Editôra, Rio, 1959.

ria fixar os aspectos dêste estudo sôbre o ensaio de revolução democrático-burguesa que é o Mil e Novecentos Brasileiro — ensaio até hoje não completado, antes travado por tôdas as fôrças retrógradas, — na armadura dos cenários econômicos e políticos. Gilberto Freyre busca surpreender os fundamentos reais de nossa situação histórica-social mais nas repercussões que as fôrças econômicas têm sôbre a vida e o comportamento humano do que na sua própria apresentação como peças de uma mecânica ou física social. Eis outro fator a comunicar à sua sociologia confidencial a aura poética que tanto a individualiza.

Num ensaio publicado no *Correio da Manhã*, de 13-9-58, dizíamos que o autor de *Sobrados & Mocambos* "tudo compreende e explica em têrmos de restauração, e até de saudade". Vemos agora a nossa observação confirmada na *Nota Metodológica* que antecipa *Ordem e Progresso*. Ali Gilberto diz seguindo a voga de Johnson (*Try your bes to create a nostalgia for the past. Theory and Pratice of the Social Studies*), que seu método admite a "necessidade de irmos até à saudade — ou nostalgia." Duas formas de representação histórica — diz Croce na *Teoria e História da Historiografia* — tiveram grande fôrça no período romântico: a historiografia *nostálgica* e a historiografia *restauradora*. E num capítulo intitulado *La nostalgia del passato e la ricerca storica*, do volume *Filosofia e Storiografia*, fala-nos de uma *sensuale nostalgia*. Mas não creio que se deva entender em relação a Gilberto Freyre, apesar de sua *sensuale nostalgia*, o conceito de saudade como exclusivo valor romântico, evocadora perspectiva lírica, sim naquele outro sentido mais profundo comunicado à bela palavra portuguêsa pelos modernos ensaístas galegos como Ramon Piñero, Celestino F. de La Vega, J. Rof Carballo, José Luís Varela e Ricardo Carballo Calero, segundo os quais, na saudade, o homem se descobre a si mesmo, no inefável de sua singularidade íntima. Carolina Michaelis, no seu ensaio filológico sôbre *A Saudade Portuguêsa*, lembra que a "saudade era considerada quase como filosofia ou religião nacional". Mas ainda assim, a palavra está ali semânticamente limitada pelas idéias de querência,

tristeza, languidez da alma, ou, para falar como Karl Vössler (*La Poesia de la Soledad en España*), idéias de "algo essencialmente lírico". É esta a tradição vinda do Cancioneiro de D. Diniz, de Sá de Miranda, de D. Francisco Manoel de Mello (*Epanáfora 3.ª*). Ou ainda a de Bernardim Ribeiro (*História de Menina e Môça*). A concepção dos ensaístas galegos tem outros matizes. Partindo da noção de que "a intimidade radical do homem é a nota distintiva da espritoalidade galaico-portuguêsa", à experiência espiritual que traduz êsse fato batizam-na com o nome de Saudade. "Qué descobre o home no seu eido interior?", pergunta Ramon Piñeiro, em *Siñificado metafísico da Saudade*. E responde: "Déscóorese a si mesmo, pro n-iste escuro sentir-se a si mesmo como singularidade percibe o súa soedade ontolóxica. Sentir esta soedade ontolóxica é sentir Saudade". A interioridade a fremente intimidade do sêr humano, eis, portanto, o que é a Saudade (*). Sob esta luz compreende-se com maior profundidade que Gilberto Freyre, procurando devassar a intimidade do homem brasileiro, tenha a sua análise irisada de saudade, assim transformada em instrumento de penetração nas regiões mais misteriosas do sêr e da vida humanas. Corresponde a esta dimensão a evocação que Gilberto faz da voga, no Mil e Novecentos Brasileiro, dos pianos, dos bandolins para senhoras e flautas para cavalheiros; das bonecas loiras para meninas morenas; do *pince-nez;* dos presuntos inglêses e fiambres italianos; das Casas Krause no Norte; dos charutos de Havana; das francesas e das polacas; da *chatelaine;* do colête e do espartilho. Parece, por vêzes, insistência excessiva no pitoresco, a desta sociologia de vivo sabor provinciano, regionalista. Mas em tanta coisa evanescente, que significado psicológico denso, humanamente rico! A evocação dos bondes do Rio de Janeiro, no início do século, e do papel

(*) Para a valiação do sentido metafísico da Saudade (*Sehnsucht*), consultar Josef Stuermann, *Der Mensch in der Geschichte*, Muenchen, 1949; e Hans Kuns, *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie*, Basel, 1946

que desempenharam como escola de tolerância e de convivência humana mais íntima — um pouco substituída hoje pelas "conversas de lotação" que tanta matéria deram a José Lins do Rêgo — obedece ao esquema de uma sociologia proustiana, mas não só proustiana. A sociologia de Gilberto Freyre, filia-se, pioneiramente, entre os esforços dos que em outros campos da arte verbal — poesia, romance, ensaio — incorporaram a noção do tempo como experiência básica da vida humana. Mas ela leva também adiante as fronteiras daquela experiência e da concepção da *temporal sensibility*. Em vez de uma concepção unilateralmente mística, à oriental, ou unilateralmente intelectiva, à ocidental, Gilberto Freyre busca uma terceira posição, espécie de síntese daquelas duas, e que seria uma forma de sentido do tempo eminentemente ibérico, hispânico. Ele próprio já aludiu a isto, quando recordou a observação de Américo Castro, segundo a qual excluído o português e o espanhol, em nenhuma outra língua do Ocidente é possível conjugar-se pessoalmente vermos como *amanhecer* (*Amanheci alegre*...), ou anoitecer (*Anoiteci triste*). Américo Castro (*La Realidad Historica de España*, México, 1954) atribui esta singularidade lingüística, signo de singularidade psíquica, à influência islâmica, com o que há de concordar Gilberto, primeiro sociólogo a definir e revelar a presença de traços islâmicos na formação do Brasil patriarcal.

O PROBLEMA DAS ORIGENS DA LITERATURA BRASILEIRA

Em *España Invertebrada* Ortega visiona a existência de um instante solene na *História Romana* de Mommsen. O portentoso restaurador germânico vai iniciar o relato das vicissitudes romanas. "La pluma en el aire, frente ao blanco papel, Mommsen se reconcentra para elegir la primera frase, el compás inicial de su hercúlea sinfonia. En rauda procesión transcurre ante su mente la fila multicolor de los hechos romanos. Todo aquel tesoro de intuiciones da el precipitado de un pensamiento sintetico." A pena pousa no papel. Mommsn escreve. A frase condensa a dinâmica do livro: "A história de tôda nação, sobretudo de nações latinas, é um vasto sistema de incorporação."

Esta *Introdução à Literatura Brasileira*, (*) de Alceu Amoroso Lima suscita idêntica impressão. O livro do eminente crítico do modernismo situa num contexto histórico-cultural a literatura brasileira. É também, a história de um amplo processo de integração.

(*) Alceu Amoroso Lima — *Introdução à Literatura Brasileira* — Livraria Agir Editôra — Rio, 1956.

"O Brasil, como tôda a América — afirma o autor — é um fruto do Renascimento, o primeiro dos três grandes acontecimentos histórico-culturais que encontramos nas raízes de nossa literatura: o Renascimento, a Reforma e a Revolução."

Da rara fôrça que incita à problemática, induz ao debate, galvaniza idéias, obrigando a inteligência ao exercício crítico, está informado o livro de Alceu Amoroso Lima. A magnitude da tese que o grande crítico sustenta cria o dever de sua meditação. Pensá-la é a mais alta homenagem que se poderá render ao autor, ainda que, no transcurso dessa meditação, dêle nos afastemos. Sòmente a estrutura mental do eminente crítico poderia lhe permitir buscar, na trama de imensas estratificações culturais e das grandes conexões históricas, a gênese de nossa literatura. Em face, porém, da nossa problemática literária cremos que melhor ajusta-se a tese de Américo Castro quando nos adverte de que "las frondas de los árboles históricos se tocan en sus cimas, pero los árboles mismos no se entrelazan en la profund'dad sin luz de sus raizes." (*La Realidad Histórica de España*, México, 1954).

Com visão certeira, numa observação tão exata quanto corajosa, Alceu Amoroso Lima aponta como uma das carências do espírito brasileiro a tendência para trabalhar "no impreciso e no incompleto".

Procuraremos evitá-la. Como? Verificando, inicialmente, na análise de seu livro, a densidade e o limite dos conceitos básicos aplicados na exegese da literatura brasileira, desde suas raízes.

Parte o crítico de um pressuposto geral: os três fatos histórico-culturais que condicionam nosso pensamento literário — Renascimento, Reforma e Revolução — constituem etapas da desintegração da Idade Média. Nesta sondagem no fundo de nossa realidade literária, revela Alceu Amoroso Lima sua repulsa pelo criticismo esteticista. Considerando a crítica uma forma de penetração vital, e não atividade parasitária ou estéril, seu impulso é para colocar-se no centro dos valores e contra-valores que compõem a circunstância cultural em que se move o homem.

Não aceita, em conseqüência, a possibilidade de considerar os fenômenos isoladamente, seccionando a continuidade da realidade histórica. Mas compromete, por vêzes, a amplitude desta perspectiva quando, por rigidez escolástica, delimita, com excessivo esquematismo, períodos ou episódios históricos, entre êles interpondo barreiras que os fazem estanques. Esquece, neste sentido, a lição de Burckhardt, no *Cicerone*, tanto quanto a de Huizinga: "A ciência histórica é um processo de cultura, uma função universal, uma casa patriarcal com muitas moradas". Ao conceituar o Medievo e ao caracterizar e definir os três períodos sucessivos — Renascença, Reforma e Revolução — Alceu Amoroso Lima preocupa-se com as moradas, esquecendo a casa patriarcal.

E em face, porém, do problema das fronteiras entre Medievo e Renascimento que mais se acentua a infecundidade do seu esquematismo como processo, ao mesmo tempo em que as limitações de sua formulação reduzem a eficácia de seu método de análise e de síntese.

Cassirer demonstrou, em seu estudo sôbre a filosofia do *Quattrocento* — capítulo que faltou ao livro monumental de Buckhardt — quanto é difusa a oposição entre o homem do Renascimento e o homem medieval. Huizinga provou como a demarcação entre as duas épocas se esbate em face de uma investigação mais rigorosa. Otto Willmann chegou a dizer ser vaga, imprecisa e indefinida a expressão Idade Média. Walther Goetz e Robert Ernst Curtius frisam a desvalia da denominação

Em face dêsse problema devemos seguir Étienne Gilson quando nos aconselha a "não crer que as limitações do nosso método sejam as limitações da realidade." Como poderíamos — prevalecessem as limitações do método de Alceu Amoroso Lima, que estabelecem rígida oposição entre os dois períodos — aceitar as teses de Paul Sebatier, Henry Thode, Emile Gebhart e Konrad Burdach, segundo as quais o Renascimento surgiu na Itália, em pleno século XIII, com São Francisco de Assis criando, ao lado de um novo ideal de beleza, uma nova imagem da vida, emergente do subjetivismo individua-

lista, a qual "reconquista à beleza do mundo para a íntima e cordial devoção do homem?"

Antecipando-se ao rapsodo da Umbria — observa Huizinga — antes que o Proverello nos alumbrasse com a música de sua poemática, no século XII São Bernardo de Clarivaux, comentarista do *Cântico dos Cânticos*, realizara, a aventura de redescobrir a humana alegria, tarefa que seria específica do Renascimento, na concepção burckardtiana. Mas eis que surge Vossler ensinando que a liberdade do espírito subjetivo tanto nos foi ministrada por Santo Agostinho, em nome da Igreja, quanto por Lutero, em nome da Reforma: Descartes, em nome da Ciência; e Rousseau, em nome do iluminismo e da sociedade.

A cisão entre Medievo e Renascimento é, em certo sentido, equivalente à que se estabelece entre Patrística e Escolástica — separam-se, correndo no mesmo leito. Idade Média, Renascimento e Reforma intercomunicam-se. Burdach, em livro clássico, comprova aquela interligação, a partir da história das artes plásticas, quando mostra milhares de quadros pintados no *Quattrocento*, para as igrejas. "Não faltaram — acentua — à Idade Média a alegria sensual de viver, o sentido forte do mundo, o desenvolvimento ilimitado do sentimento da fôrça humana em personalidades poderosas, em levantes titânicos contra o destino". E Huizinga esclarece: "Tudo o que na Idade Média teve alguma vida chamou-se Renascimento".

Otto Maria Carpeaux, em magistral ensaio, depois de afirmar que o conceito de Idade Média converteu-se "para os antiprogressistas em luz longínqua de um passado melhor e talvez esteja destinado a iluminar um futuro melhor", reconhece que "se a definição de uma época histórica é difícil", a conceituação do Medievo "não tem fronteiras definidas". "As velhas datas que marcam o seu fim — acrescenta Otto Maria Carpeaux — 1453, 1492, 1517, a queda de Constantinopla, a descoberta da América, a Reforma Luterana — não são bastante precisas, nem mesmo para os compêndios escolares. A própria "invasão dos bárbaros", considerada como seu começo, não tem uma cronologia definida". "Desde

os estudos de Alphons Dopsch (*A Transição da Antigüidade para os Tempos Modernos*, 1921) — argumenta Carpeaux — sabemos que não há interrupções definitivas entre as épocas. Konrad Burdach nos seus estudos sôbre Petrarca, Cola di Rienzo e o anônimo *Lavrador de Boêmia*, provou, com argumentos convincentes, que a Renascença não começou com os humanistas nem com Petrarca, e que, para encontrar a sua verdadeira origem, cumpre remontar até o século de São Francisco de Assis. Mas, por outro lado, Ernst Walser (*Estudos Sôbre a História Espiritual da Renascença*, 1932) encontra o espírito medieval e cristão em tôda parte, em pleno movimento do Renascimento, e Carl Neumann (*Fim da Idade Média*) persegue o espírito medieval até o começo do barroco. Os admiráveis estudos de Johan Huizinga sôbre o *Outono da Idade Média* na Borgonha quattrocentista marcam o fim definitivo da velha cronologia. Não há fronteiras da Idade Média. Não há mais uma definição". (Otto Maria Carpeaux, *A Cinza do Purgatório*, Rio, 1942). Aliás a ambigüidade é comum às expressões *Medievo* e *Renascença*. Esta última serve tanto para os períodos compreendidos entre os séculos XV e XVI como para designar outras tantas Renascenças: a do Século XII, a Ottoniana, a Carolingia. (Ver Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the 12th Century*). Si Thode fixou o início da grande Renascença em 1220, localizando seu foco irradiante em São Francisco de Assis, e Duhem assinalou a "modernidade" das teorias epistemológicas, políticas, econômicas, astronômicas e físicas de Oresmius e Nicola di Autrecourt, e outros nominalistas dos séculos XIII e XIV, Cian e Walser puseram em relêvo os traços "medievais" da Renascença do século XVI, e Bestermann provou à margem da correspondência de Voltaire, o "medievalismo" do século XVIII. Por sua vez, Jean Rousset descobre sobrevivências góticas, portanto medievais na arte do século XVII. Viu resíduos do século XV fermentando no barroco. O assunto, portanto, não pode ser tratado simplisticamente, como o demonstra Eugenio Garin (*Medioevo e Rinascimento, Studi e Ricerche*, Bari, 1954).

Alceu Amoroso Lima ao abordar o problema da desintegração do Medievo — tema aliás exaustivamente tratado por Lewis Mumford, em seu estudo sôbre a cultura das cidades — retoma a tese de Emmet John Hughes: atravessamos um período de convulsão social titânica o qual, vindo do Humanismo e da Reforma espraia-se na Revolução.

A fragmentação da unidade cristã, o advento do individualismo e dos estados nacionais, e o surto tecnológico conseqüente do desenvolvimento científico são os sintomas do cataclismo. A história do Ocidente — lemos nesta *Introdução à Literatura Brasileira* — tem sido, desde o século XVI ao século XX, a história da decomposição medieval. "E das tentativas de uma nova integração, sob a égide de outra concepção geral da vida".

É a mesma tese de Maritain definindo a revolução do mundo moderno pela preponderância, em sua formação, desde suas origens, do Humanismo renascentista, da Reforma Protestante e da Reforma Cartesiana. É ainda, em substância, a formulação de Maurras condicionando tôda a desordem do nosso tempo à revolução dos três R: a Reforma, a Revolução e o Romantismo. Sem grande divergência é êste, também, o diagnóstico de Wilhelm Ropke quando, apontando a *Ilustração*, o liberalismo, o humanismo e a democracia como secularizações da herança cristã, responsabiliza-os como focos da crise atual. Tese idêntica a de Leonel Franca ao incluir as três ruturas (Lutero, Descartes e Iluminismo) na diagnose da "crise do mundo moderno". Na posse desta concepção, torna-se fácil a Alceu Amoroso Lima declarar que a Renascença afirmou-se na volta aos antigos; que a Reforma provocou o "predomínio crescente das ciências naturais, da técnica e da ação"; e finalmente, que devemos à Revolução nossa caótica instabilidade, que é a das épocas de rutura histórica e quebra de continuidade cultural.

Pensador escolástico, constrói o autor um quadro escatológico. Sua visão é apocalíptica. Melhor teria sido se dialética. Provàvelmente levantaria com maior rigor sua problemática, se substituísse o conceito de *rutura* pelo de

aceleração, preferindo uma ciência de processos a uma história de coisas acabadas. As mudanças contínuas que se verificam no contexto cultural, à fôrça de se acumularem, passam a se fazer bruscamente. Eis como a evolução prepara a revolução. Guardar transformando é a lei das revoluções, o sentido do *aufheben* hegeliano.

Negaria o eminente autor desta *Introdução à Literatura Brasileira* que, nesse sentido, o Cristianismo foi uma revolução, como o foi a fundação dos estados romanos-germânicos na época das invasões?

Antes, porém, de insistirmos nesse aspecto estático da formulação de Alceu Amoroso Lima, examinaremos a apologia que faz do Medievo, a qual serve de ponto de partida para uma crítica sectária à Renascença, ao Humanismo, à Reforma, ao Iluminismo e à Revolução.

Coloca o grande crítico ante os nossos olhos uma imagem da Idade Média professando um *contemptus mundi*. Dá-nos o perfil de uma era mergulhada na *contemplatio* — *o homo faber e a factio* dela estão banidos. É o camafeu de uma época estável que, não tendo retornado, como o Quattrocento, à Antigüidade — não conheceu os fermentos da inquietação renascentista que levaram à Reforma e determinaram a áspera contingência contemporânea.

Com a Renascença — escreve — começa "o predomínio crescente das ciências sociais, da técnica e da ação, contra o predomínio anterior das ciências especulativas e da vida contemplativa sôbre a vida ativa". (pág. 25).

Corresponde à verdade histórica total esta imagem trabalhada nos moldes da contemplação e da beatitude, ou é apenas um seccionamento da verdade?

Exato que não estêve o Medievo submetido ao impacto da ciência e da técnica?

"O nominalismo do século XIV — observa Paul Vignaux — é um belo exemplo, um caso extremo de tecnicismo".

Alberto Magno, filósofo e construtor de aparelhos e autômatos não é um precursor dos construtores de *robots*

que, em nosso tempo, estão determinando, na profecia de Robert Wiener (*The human use of human beings — Cybernetics and Society*) a Segunda Revolução Industrial, mais grave que a primeira porque ponto em disponibilidade não braços, mas cérebros não preparados para o uso dessa disponibilidade?

Galileu — esclarece Olschki em *Galilei und sein Zeit* — oferece-nos o exemplo da correspondência de um instrumental, que êle mesmo criava ou aperfeiçoava, e que surgia vinculado a cada nova descoberta. "Seu gênio técnico foi a primeira condição de suas investigações científicas".

As imensas fortificações medievais não pressupõem uma ampla base científico-tecnológica?

Petrus Peregrinus foi realmente quem, do fundo do Medievo, fundou a aliança entre a teoria e a prática — afirma-o Donald Brinkmann — instalando-a no interior do conhecimento humano.

A preocupação de criar autômatos, máquinas de calcular, o que depois se intensificou com Leonardo, Gardano, Leibniz até chegarmos à definição do homem como a *tool-making animal* (Franklin), não está na raiz da cibernética?

Mas, é exata a desvinculação da Idade Média da cultura clássica? Correto que não conheceu o Medievo o individualismo? Indiscutível que o mundo moderno deve sua existência e turbulência apenas à Renascença e à Reforma?

O conceito heleno-individualista do Renascimento, sua vinculação como fôrça do humanismo e do individualismo é uma criação que devemos fundamentalmente a Burckhardt que transformou o *Quattrocento* — diz Paul Braulin "numa província do reino do espírito".

Admitir a presença clássica na Renascença não significa recusá-la ao Medievo. "A reconquista do pensamento grego — escreve R. W. Southern — foi o fundamento do progresso intelectual da Idade Média".

Huizinga, depois de reconhecer que "não houve nenhuma grande manifestação de cultura que tivesse entrado, sob

algum de seus aspectos, na categoria do Renascimento", adianta que "o Renascimento e a Reforma foram o fruto da trajetória cultural da Idade Média, em seu conjunto e em sua complexidade".

Ernst Robert Curtius, grande germânico latinizado, mostra-nos como "a Antiguidade está presente na Idade Média, como recipiente e transmutação". E Alfons Dopsch, depois de levantar os fundamentos econômicos e sociais da cultura européia, pôde concluir: "Não houve nenhuma interrupção revolucionária entre Antigüidade e Medievo". Ainda Huizinga, após afirmar não ser possível considerar antitéticos os dois períodos, observa que "não há nada que justifique negar à Idade Média qualquer traço individualista".

Quanto à conceituação seráfica, Gilberto Highet (*The Classical Tradition*) a contradiz, mostrando-nos "a vida da Idade Média, violenta e apaixonada, inclinada a estranhas e súbitas explosões, embora construída lenta e minuciosamente como a de suas catedrais".

Tranqüilo, beatífico o período fáustico dos pactos com o demônio, dos sabbats, das missas negras, dos exorcismos, das epidemias psíquicas de flagelação, das cidades atravessadas por hordas possessas de furor místico, dos bailes de San Vito, do *De praestigiis daemonium et incantationibus ac veneficus*?

As sublevações populares conduzidas pelos *Profetas Celestiais*, não denunciam, antes de tudo, como tão agudamente observa Hans Kohn, o anêlo e a impaciência das massas por um mundo melhor?

Essas esperanças apocalípticas de salvação, tôda esta eclosão carismática registrada nas rebeliões da Francônia, Tuíngia, Suábia e Alsácia, na catástrofe de Munster, não emerge de um subsolo social traumatizado pela miséria, a fome, a peste, a pobreza?

"Foi uma era de verdadeiras e profundas mudanças na história do Ocidente". Emmet John Hughes fundamenta esta assertiva na evocação da agressão islâmica, deslocando para o norte o centro de gravidade econômica, desviando, para

oeste de Constantinopla, o eixo do poder político e cultural: na dilatação armada das fronteiras da Cristandade, na saga das Cruzadas, nas incursões dos escandinavos, "movidos pelo ímpeto que acabaria levando os cavaleiros normandos a combaterem bizantinos e muçulmanos no centro do Mediterrâneo; na invasão da Inglaterra pelos normandos, entrelaçando o reino insular à ardente e flamante cultura do continente. Todo êste tumultuar de homens e de movimentos dificilmente poderia constituir uma época estática", concluiu Hughes.

Walther Goetz é mais conciso: "Nunca foi o Medievo o que dêle se tem dito. Jamais foi essa vida piedosa dos homens, essa unidade de Estado e Igreja, essa harmonia na economia e na vida das classes sociais. A Idade Média foi um tempo duro, como o são todos os tempos. A concepção medieval do universo não poderia dar paz aos povos ocidentais nem impedir as revoltas e violências da vida diária"

Compreende-se assim por que Paul Korn afirma ser o Medievo um conceito cheio de perplexidades.

A fome e a peste-negra que assolaram a Europa; a *Jacquerie,* em França; as insurreições flamengas; a rebelião inglêsa; as revoltas florentinas dos trabalhadores de lã; a irradiação do cristianismo de São Francisco de Assis, de caráter proletário urbano, como acentua Alfred Weber; a irrupção das seitas heréticas; a reação de Santa Catarina de Siena e dos místicos flamengos e alemães; os começos da física dinâmica, pré-galileana, no nominalismo de Oresmius, documentados pelo historiador católico Pierre Duhem; a ideologia sobrenatural de Meister Eckardt, Johannes Tauler, Heinrich Suso, da *Theologia Deutsch* e de Ruysbroeck, abrindo caminho ao luteranismo e condicionando tôda esta fôrça mística de transposição do céu para a terra, presente na guerra dos camponeses alemães guiados por Thomas Münzer, o Theólogo da Revolução como o denomina Ernst Bloch, ou ainda Münzer *die Widertaufer und die Mystiker,* da expressão de Egon Friedell — todo êste inumerável e dramático elenco de figuras rebeladas e de acontecimentos revolucionários não retira o Medievo da moldura de placidez contempla-

tiva em que o coloca o eminente pensador e crítico brasileiro?

Das reconstituições de Johannes Buhler, Pirenne, Funck-Brentano e Huizinga a vida quotidiana medieval emerge com aquêle arcaico e neurótico demonismo das cidades enlouquecidas que Thomas Mann recorda no *Doktor Faustus* em que a fôrça luterana, a sinfônica violência alia-se ao senso de construção com o qual o gótico obriga a pedra a ganhar forma transcendente nas catedrais de Reims ou Amiens, Strasburgo ou Ulm, Colônia ou Luca.

A visão medieval revelada nesta *Introdução à Literatura Brasileira,* por tantos motivos ratificável, inclusive, no plano literário, na omissão de temas artísticos profanos surgidos no Medievo, como o da mal-maridada e o culto da mulher casada (área do lirismo trovadoresco) ou ainda como a da transformação do amor sublime na ardente sensualidade do *loco amor,* de que são expressões típicas o *Roman de la Rose* (parte de Jean de Meun) e o *Libro de buen amor* do Arcipreste de Hita — impõe o exame dos conceitos subseqüentemente formulados — Renascimento, Reforma e Revolução — pelo prof. Alceu Amoroso Lima, e à luz dos quais considerou a gênese e a evolução de nossa cultura literária.

IDÍLICO, POSTO QUE ANTIGO

SEMPRE, nos momentos mais inesperados, volta à minha lembrança, aquela cena do *Doktor Faustus*. Estamos numa velha cidade da Alemanha medieval, impregnada de teologia e demônios. Adrian Leverkühn que, mais tarde, irá representar as tendências demoníacas da arte moderna, é ainda um menino. Ei-lo na casa de seu tio Nikolaus, construtor de violinos e mercador de instrumentos. Desperta uma emoção profunda vê-lo movendo-se naquele mundo de tudo que sonha e canta — violinos, violas, violetas, celos, trompas, harpas, cítaras, flautas, oboés. A prosa de Thomas Mann parece, nesse momento, inspirada pelo sôpro divino vindo das alturas — *divinis influxibus ex alto*. É com sensualismo, com galanteria que êle fala dêsses agentes de magia sonora mergulhados sempre num halo de poesia e silêncio. Se belos são no quarteto e na orquestra, quando soluçam ou cantam, belos também o são imobilizados no seu estôjo, quando a sua quietude inspira delicadeza e ternura pelo que de mistério sabemos nêles continuar pulsando, palpitando. São então como crianças recém-nascidas dormindo — sorriem para invisíveis anjos, no silêncio em que se guardam. E como são belos também nos seus nomes antigos, tocados de meiguice: *viola d'amore*, *oboe d'amore*, *flute d'amour*. Nomes que podemos dar à mulher que amamos, para dizer fundo a nossa carícia: *viola d'amore* . .

Ora, no século XVIII, o dr. Gordon y Arosta, seguindo a velha tradição de que a música é também terapia, admitiu uma farmacopéia dos instrumentos. Uns apaziguam; outros, exaltam; outros deprimem; outros ainda participam de dons ambivalentes: pacificam e excitam. Do Oboé, disse que era tônico geral. O instrumento vem das altas e remotas culturas orientais, Egito, Pérsia, Grécia, mas como tudo que vem da Ásia, tende muito mais à quietação, à imobilidade contemplativa, a uma paz profunda e íntima.

É o mais elegíaco dos instrumentos. Bach pressentiu seu caráter religioso, quase místico — sem o oboé, principalmente sem o *oboe d'amore*, a execução de Bach é sempre inadequada. Ao oboé, Handel amava-o como a nenhum outro instrumento Valentini, Albioni, Teleman renderam-se à sua docilidade em exprimir os sentimentos mais dolorosos e íntimos. Alguns musicólogos descobrem no seu timbre a côr verde — e assim sugerem sua graça bucólica, sua ingenuidade campestre, sua idílica doçura pastoral. É quase o instrumento, por excelência, da nostalgia, dos sentimentos resignados, da serena tristeza que a distância e o sonho sabem mansamente criar. O instrumento do longínquo e do perdido. Nesta fôrça calma para dizer da melancolia mais profunda só lhe leva a palma o *english horn*, o qual Albert Lavignac definiu como sendo "o oboé de luto".

Raras músicas no mundo já atingiram o grau de serenidade celestial do Adágio do Concêrto para violino e oboé em dó menor, de Bach. ". . . is music of great breadth and nobility", disse dêsse Andante, Tovey. Êsse sentimento de amplidão é dado pelo solo do oboé. Cria o oboé uma imagem de espaço aberto, aberto e ilimitado, mas ao mesmo tempo quanto de sonoridade dolorosa, que patetismo no seu timbre! No Largo de Bach vemos Deus chorando — é uma espécie de lamentação por todo o universo.

Mas o oboé é também a voz da alegria matinal (o sorriso de Deus sôbre as horas inaugurais da vida). É assim que êle surge no Concêrto para oboé e cordas, em fá maior, e no Concêrto em ré menor para oboé, cordas e cravo, ambos de Vivaldi. Ainda no tranqüilo serviço de traduzir senti-

mentos ternos, a tristeza e a pena, a melancolia mais penetrante e fina, a pungente intensidade, ouvimos o oboé no andante da Sinfonia Concertante em si bemol maior, de Johann Christian Bach. Tristeza temperada por uma graça mozartiana — já estamos nos inícios do Rococó. Da era galante, é também o delicioso Concêrto para oboé e cordas, de Cimarosa. Do nosso tempo, moderno, é o de Vaughan Williams. Mas no Concêrto para Oboé e Orquestra, de Richard Strauss, eis a doçura do oboé dizendo adeus a um mundo que se foi para sempre.

Voltemos aos tempos áureos do oboé: a era do Barroco quando, com o violino, êle começou a enfrentar a hegemonia do cravo. Podemos empreender tal retôrno com a ajuda do disco Decca, dedicado por Renato Fasano e os Virtuosi de Roma à ressurreição de uma bela música esquecida. Temos ali Bonporti que fêz estudos humanísticos em Trento, que estudou física e metafísica em Insbruck, antes de fazer música. Êle integra a coorte dos criadores da música instrumental italiana. Suas quatro *Invenzioni,* copiadas por Bach, foram incluídas, por êrro, no volume XLV da obra do Patriarca da Música, editada pela Bach Gesellschaft. A confusão dos musicólogos alemães é um elogio a Bomporti — talvez o melhor. E Cambini?

A Sonata de Rossini (área fora do espírito barroco) já a conhecíamos de outra gravação, com *I Musici,* disco Angel. Mas nossa restituição ao espírito do Barroco é, nesse disco Decca, garantido pelo maravilhoso *Concêrto para oboé e cordas,* transcrito para cravo por Bach, e atribuído por Schering e outros musicólogos a Marcello. Mas não é de Marcello, sim obra de autor anônimo. É música que, na soberana autonomia de sua beleza, não precisa de identificação de autoria para subsistir. É música irrompida de Veneza, berço da música instrumental italiana, onde desde a segunda metade do século XVI os Garbieli faziam São Marcos estremecer com seus metais — e à medida que Veneza crescia em música aquêles instrumentos iam sendo substituídos por cravos e cembalos, violas e celos, as flautas e os oboés, até chegar-se ao almado violino de Vivaldi. Mas isto é outra história.

A CRITICA
UMA REVOLUÇÃO PERMANENTE

Esta *A Literatura no Brasil* foi planejada como uma revisão de nossa história literária, segundo os moldes do *new-criticism,* pela adoção dos quais propugna, entre nós, o seu coordenador. Na ampla *Introdução Geral* o prof Afrânio Coutinho, autor do melhor estudo do livro — sôbre o barroco — diz que o plano desta *A Literatura no Brasil* (*) "pressupõe uma conceituação e uma metódica".

A conceituação é a da história literária armada em têrmos estéticos em substituição ao método histórico e ao materialismo positivista que a transformavam em relatório institucional, ou história social das idéias.

Ao enfrentar, porém, a pergunta de René Wellek e Austin Warren sôbre essa possibilidade ("Is it *possible* to write literary history, that is, to write that which will be both literary and a history?" — *Theory of Literature,* New York, 1949), o fêz com decisão, mas a resposta obtida não foi satisfatória. E insatisfatória pela inadequação do nosso meio cultural aos postulados do *new criticism,* o que não lhe

(*) Afrânio Coutinho — *A Literatura no Brasil* — Vol. I — tomo 1 — Editorial Sul-Americana, S. A.. Rio, 1956.

permitiu organizar uma equipe técnica à altura das exigências mínimas da nova metodologia crítica.

Excluídas a *Introdução Geral*, e os capítulos sôbre o barroco, o padre Antônio Vieira, Botelho de Oliveira, as origens da poesia e Gregório de Matos, cujos autores são, respectivamente, Afrânio Coutinho, Eugênio Gomes, Domingos Carvalho da Silva e Segismundo Spina, tôdas as outras peças não assimilaram, sequer, a terminologia do *new-criticism*. Seus autôres permanecem no mesmo estágio em que Silvio Romero e José Veríssimo deixaram a crítica: crítica histórica ou crítica periférica.

Quando, em todo o mundo, os métodos de anlise literária estão sendo submetidos a rigoroso processo de revisão, o Brasil continua prêso a sistemáticas perfeitamente exauridas e métodos inteiramente obsoletos. Mesmo na fase do modernismo, a crítica não acompanhou o movimento de renovação verificado na poesia e na prosa de ficção. Tanto naquele período como durante o ciclo do romance nordestino ela permaneceu inalterada em sua estrutura, ainda quando realizada por nomes da categoria de Tristão de Ataíde, Mário de Andrade, Álvaro Lins, Sérgio Buarque de Hollanda ou Antônio Cândido. Contra esta estagnação metodológica insurgiu-se o prof. Afrânio Coutinho, ao deflagrar, em suas *Correntes Cruzadas*, a insurreição do *New-criticism*.

E através dêsse ato de insubmissão mental vem procurando articular a estática cultura literária brasileira com a dinâmica desta revolução permanente que é a crítica contemporânea. Não fôra isto e talvez ainda estivéssemos isolados da grande revisão criadora que se vem operando naquele setor da teoria e da técnica literárias.

Os trabalhos do *new-criticism;* da Escola de Zurique; do Formalismo Russo; da análise existencial (Hans Hennecke, *Dichtung und Dasein*, Berlim, 1950; Theophil Spoerri, *Die Struktur der Existenz*, Zürich, 1951, Max Bense, *Literaturmetaphysic*, Stuttgard, 1950; Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, 1942); tanto quanto a estilística espanhola, liderada

por Damaso Alonso e Carlos Bousoño; o movimento italiano, derivado de Croce e enriquecido com as contribuições de Luigi Russo, Attilio Momigliano, A. Chiari, C. Calcaterra, Mário Praz; e da França com Guy Michaud, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Hytier, Bernard Guyon — indicam que a crítica se converteu hoje, talvez, na mais bela província pedagógica da literatura.

Dela se aproxima o prof. Afrânio Coutinho quando se empenha pela difusão e vigência da crítica autotélica, a adoção da ortodoxia estrutural, com seu equipamento de abordagem ergocêntrica e seu aparato de perquirição intrínseca. E por tal forma se empenha, polêmicamente, nesse desiderato, que chega a extremos injustificáveis quando investe, por prejuízo gráfico, contra a chamada *crítica de rodapé*, como se o caráter de uma crítica pudesse advir de sua paginação; por mero preconceito, quando procura estabelecer impossíveis fronteiras entre crítica e ensaio, esquecido de que todo ensaio é um exercício crítico tanto quanto de que em tôda crítica há um aspecto probatório, típico do ensaio, pois uma e outro, fixando reações do homem em face dos livros ou da vida, traduzem vivências valorativas de juízos críticos.

Ou ainda quando, contra o testemunho da experiência viva de tôda a nova crítica, enfatiza excessivamente a especialização e o tecnicismo para restringir a área dos privilégios da cultura, sem atentar para o fato capital de que, em si mesma, a técnica não é coisa alguma se não estiver a serviço de algo que lhe transcenda.

Contra esta atitude, mais polêmica do que crítica, depõe a própria história da crítica, a qual quando baniu os julgamentos "of worse and better", (T. S. Eliot) e expulsou de seus esquemas o *reviewing* irresponsável foi para passar a exigir do crítico a mobilização pronta e eficaz de todos ou quase todos os valores da cultura, na consonância, como acentua Guillermo Diaz-Plaja, "de um saber vertebrado al servicio de algo muy importante y hoy tambien en crisis de valoración: *Las ideas generales*". (*Defensa de la crítica*, Barcelona, 1953).

Comprovam esta assertiva o conhecimento das idéias em Kenneth Burke (*A Rhetoric of Motives*, New York, 1955; *A Grammar of Motives*, New York, 1945;), a sua capacidade de apreender as qualidades estilo-imaginativas e seu esfôrço para precisar a terminologia e o vocabulário críticos. A busca dos processos formais de Yvor Winters e sua demanda valorativa, bem como a elucidação da conduta verbal, de P. R. Blackmur, com sua concepção lúdico-imaginativa da linguagem (*Language as Gesture*, Londres, 1954) revelam a perda da substância puramente judicativa da crítica e sua conseqüente substituição pelas pesquisas estruturais.

O próprio exemplo, porém, de Burke e Blackmur não constitui argumento favorável à transformação da crítica em mera investigação de textos, desmontagem da composição e desaparafusamento de frases.

Em Blackmur e Burke, se as preocupações formais chegaram a tão lacinante grau, deve-se a que nelas a minuciosidade da análise não foi considerada um fim em si mesmo, e sim meio de tornar o crítico consciente de tudo quanto participa do processo criador.

A essa técnica devemos, porém, juntar a recomendação do velho filólogo Schuchardt: "A união e a equiparação do microscópico e do macroscópico constituem o ideal do trabalho científico".

Vemos, pois, que o magistério crítico não pode limitar-se a ser técnica de ourivesaria. Todo texto é um diálogo: polemiza sempre com o crítico. E múltiplas são as respostas que à *close-reading* dá o contexto.

Os caminhos da *translation*, abertos por Edmundo Wilson, que considera função da crítica "criar cenários para poemas"; a técnica axiológica de Yvor Winters; as recorrências ao inconsciente arcaico de Constance Rouke; o operacionalismo histórico de Matthiessen e Caldwell; a clarificação das categorias ambíguas, em Empson; a busca tonal de Cleanth Brooks; a ontologia de Ransom; a gramática da leitura de Pound, co-irmã da técnica eslava de Roubakine e Potebnia; a

verificação imaginística de Clemen, Caroline Spurgean, Lowes ou Rosemond Tuve: a sondagem sociológica de Ludwig Lewisohn, V. F. Calverton e Granville Hicks; a crítica antropológica de George Thomson, a técnica semântica de Richards; o assédio sônico e o deslinde dos enlaces entre som e sentido, — tôdas estas correntes do *New-criticism* atuam, exclusivas, sôbre o texto, criando a *multiplicity of critical language* referida por R. S. Crane (*The languages of criticism and the structure of poetry*, Toronto, 1953), que termina por levar o crítica à perplexidade ou à *crítica quiromântica*, contra a qual reage hoje o grupo de Chicago (Crane, Richard McKeon, Elder Olson), numa tentativa de centrar a *close-analysis* no exame temático.

Não está o *new-criticism* organizado num corpo de doutrinas homogêneo. Distingue-se, sob êste aspecto básico, da ideologia crítica germânica, frente à qual mostra não só independência como oposição, apesar da simpatia com que o trataram Hausermann, Henneck e Curtius.

Enquanto a crítica alemã é iluminada por uma filosofia que vindo de Dilthey esbarra em Heidegger, o criticismo anglo-americano não é determinado por qualquer espécie de denominador comum. Paralelos a Empson, Richard e aos que fazem da análise estrutural uma pulverização de cristais, Staiger, Strich, Beriger, Rychner, Muschg e Bense constróem, no essencial, a crítica da literatura partindo do texto para as formulações sôbre a ontologia do poética. Da ausência de uma sintaxe transcendental em que se articule, resultou para o *new-criticism* o apêgo à realidade externa da forma.

O *approach* estruturalista não é, porém, nos quadros da crítica contemporânea, privilégio dos autôres de língua inglêsa.

Na Rússia, pouco depois de 1917, fundou-se a investigação literária em têrmos puramente estéticos, quase que exclusivamente sônicos. Reunidos em Leningrado, Eichenbaum, Shkolovsky, Zhirmunsky deram início ao Formalismo Russo.

Apoiados nas pesquisas anteriores da *Schallanalyse* germânica (Sievers, Walzel, Ipsen Klarg), construíram uma teoria literária e um método crítico edificados sôbre a natureza tonal dos textos. Para salientar a qualidade fônica da literatura compuseram um conceito de timbre puramente musical: *instrumentavka*, orquestração.

Ao impacto da crítica soviética, dissolveu-se o Formalismo Eslavo, surgindo em seu lugar o Criticismo Marxista, do qual se fêz teórico L. I. Timofeev que restaurou as tradições da crítica russa pré-revolucionária de Vissarion Belinski, Chernyshevsky e Dobroljubov. (Gyorgy Lukàcs, *Saggi sul realismo*, Torino, 1950).

A escola russa condicionou, ainda, a estilística fonológica tchecoeslovaca (Trubetzkoy, Jakobson) Aficionados dos formalistas atuam hoje na Holanda: Victor Erlich, Wiktor Weintraub, Olga Scherer-Virski Também estruturalista é o *Scandinavian Criticism* (Svend Johansen, Knud Togeby, Hans Sorensen).

Apesar dos trabalhos de alta análise formal de Leo Spitzer, a definição da estilística ainda é um problema — "problema central", diz Hemult Hatzfeld, que "consiste saber se a análise estilística é em si mesma crítica". Esta última característica nega-a por lhe faltar sentido valorativo, Carlos Bousoño (*La poesia de Vicente Aleixandre*, Madrid, 1956) que oferece uma solução ao impasse enlaçando à estilística, que é descrição de formas, uma outra estilística que correlacione pecurialidades estruturais com paralelas temáticas.

Muito a contragôsto, com nosso sentimento de humildade violado — fazemos questão de frisar — somos forçados a proceder o levantamento do mapa da crítica contemporânea, acima oferecido ao leitor. Sabemo-lo demasiado sumário, omisso em relação a nomes e correntes da maior importância — no *new-criticism*, por exemplo, o de um W. K. Wimsatt assentando estudos no significado poético; a da incorporação da semântica ao arsenal crítico, promovida por Thomas Clark Pollok; a da estilometria de Wincentry Lutoslawski; no que se refere aos italianos, a caracterização da crítica de conteú-

do, o "comentário interior"; no tocante a suíços e alemães a falta de menção a Auerbach, Bockmann, Ernst Georg Wolf, e a forma suscinta da asseveração de que transformaram a teoria da literatura em filosofia do ser da obra literária e não simples depósito de instrumentos operacionais.

Apesar de quantas falhas possa ter, nosso quadro serve para indicar: 1.º) de uma forma concreta, a grandeza do movimento crítico moderno; 2.º) comprovar o atraso da crítica brasileira que não incorporou ao seu vocabulário, à sua nomenclatura e à sua metodologia nenhum dos valores, processos, métodos ou instrumentos elaborados pela crítica espectral, nem mesmo a fonte mais próxima das nossas pobres possibilidades, que é a estilística, de procedência hispânica; 3.º) a importância da contribuição do prof. Afrânio Coutinho apezar de seus equívocos, suas limitações e até de sua responsabilidade na difusão de novos prejuízos e preconceitos

Nenhuma das idiosincrasias do sr. Afrânio Coutinho pode, no entanto, prevalecer sôbre o fato capital de sua inconformidade com a atitude anti-cultural da nossa crítica.

Não houve, nestas notas, um propósito de digressão na fixação da paisagem crítica contemporânea. Ela correspondeu tão sòmente a um imperativo funcional de situar, localizar, e balisar — tanto no sentido que êsse têrmo encerra, de delimitação, no campo da crítica contemporânea, da área ocupada pelo coordenador de *A Literatura no Brasil*, como ainda no sentido de determinar o sentido de sua pregação doutrinária. E isto para que, sobretudo daquela delimitação como de uma fronteira, um marco ou de uma referência possamos partir para o exame intensivo e objetivo de *A Literatura no Brasil*.

Evidente que multidimensional é a linguagem da revolução crítica. Em face desta extrema diversificação de tendências, métodos e processos, como se comporta o prof. Afrânio Coutinho?

A pergunta é válida porque o que determina "o gênero de uma investigação ou crítica não é nunca o objeto sôbre

que se exerce o exame, mas o ponto de vista sob o qual se estuda" (Antônio Sérgio — "*Ensaios*" — 1.º tomo — Coimbra 1942).

Na história estética da literatura que coordenou sob a refência dos princípios formais é estranho que figurem capítulos de pura sociologia literária, como o são *O escritor e o público* (Antônio Cândido) *A escola e a literatura* (Fernando de Azevedo) e *A literatura e o conhecimento da terra* (Wilson Martins). Por outro lado, um capítulo, de típico enquadramento estruturalista, como o da *Língua literária,* (Matoso Câmara Jr.), confiado a uma autoridade da mais alta categoria, apesar de tudo isso resolve-se em melancólica insuficiência. Aquela inclusão de estudos de sociologia literária — diga-se para evitar equívocos — só parece estranho, dado o unilateralismo de pregação formalística a que se apega o prof. Afrânio Coutinho.

Parcialmente frustrada a contribuição à grande revolução permanente da crítica, por culpa dos colaboradores dissociados das conquistas metodológicas da análise formal, em que pese a constante pregação doutrinária do prof. Afrânio Coutinho, quem anistiará os insurretos que não quiseram ouvir, na bíblia do *New-criticism,* — a *Teoria Literária,* de Wellek — a palavra de santa e salutar dúvida: "É possível escrever história literária...?"

INTIMIDADE BRASILEIRA

"...Bei der grossen Theresia von Avila und bei der "kleinen" Therese von Lisieux..." — FRIEDRICH HEER — Europaische Geistesgeschichte, página 489, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1953.

" *...cette admiration que les humbles ou les incroyants portent à Thérèse d'Avila ou à Thérèse de Lisieux." — Jeanne-Lydie Goré, L'ITINERAIRE DE FENELON: HUMANISME ET SPIRITUALITÉ, página 352, Presses Universitaires de France, Paris 1957.*

"Fiz tantos versos a Terezinha... / Santa Tereza nunca me ouviu!" — MANUEL BANDEIRA, *Oração a Nossa Senhora da Boa Morte, in Estrêla da Manhã, Poesia e Prosa, volume I, Rio, 1958.*

GILBERTO FREYRE nas páginas de *Casa Grande & Senzala* dá deixa para a elaboração de um fino e delicioso capítulo de Sociologia da Religião, ciência fundada por Max Weber e Ernst Troeltsch, à qual Joachim Wach e outros emprestaram fascinante desenvolvimento

O capítulo sôbre a sociologia dos cultos poderia receber contribuição capaz de enriquecê-lo consideràvelmente. Em seu livro, hoje clássico, Gilberto Freyre chama nossa atenção

para o caráter lírico do cristianismo brasileiro — o nosso "cristianismo reduzido a religião de família" (pág. XLIX); "cristianismo liricamente social, religião ou culto de família mais do que de catedral ou de igreja" (pág. 30).

Define-o ainda como "um doce cristanismo lírico, com muitas reminiscências fálicas e animistas das religiões pagãs: os santos e os anjos só faltam tornar-se carne e descer dos altares nos dias de festa para se divertirem com o povo; os bois entrando pelas igrejas para ser benzidos pelos padres: as mães ninando os filhinhos com as mesmas cantigas de louvar o Menino Deus" (pág. 29).

Gilberto explica êste caráter íntimo da religiosidade brasileira pela influência islâmica: o nosso cristianismo retém influências pagãs, responsáveis pelo seu caráter carnal, mas também influências maometanas, de onde seu gôsto "de carne" (pág. 311).

Por via daquela dupla influência, no nosso cristianismo, o "Menino Deus se identificou com o próprio Cupido e a Virgem Maria e os Santos com os interêsses de procriação, de geração e de amor mais do que com os de castidade e de ascetismo". (pág. 311).

"Neste ponto — acentua Gilberto — o cristianismo português pode-se dizer que excedeu ao próprio maometanismo.

Os azulejos, de desenhos assexuais entre os maometanos, animaram-se de formas quase afrodisíacas nos claustros dos conventos e nos rodapés das sacristias. De figuras nuas. De meninozinhos Deus em que as freiras adoraram muitas vêzes o deus pagão do amor de preferência ao Nazareno triste e cheio de feridas que morreu na Cruz

Uma delas, Soror Violante do Céu, foi quem comparou o Menino Jesus a Cupido". (pág. 311).

Cita, em seguida, um trecho do *Parnazzo de Divinos e Humanos Versos* com o qual ilustra sua assertiva, que desdobra nesta observação: "No culto ao Menino Jesus, à Virgem, aos Santos, reponta sempre no cristianismo português a nota idílica e até sensual. A amor ou o desejo humano. Influência do maometanismo parece que favorecida pelo clima doce

e como que afrodisíaco de Portugal. Impossível conceber-se um cristianismo português ou luso-brasileiro sem esta intimidade entre o devoto e o santo." (pág. 311).

Chama ainda Gilberto nossa atenção para a maneira com que no Brasil e em Portugal se enfeitam os santos: "como se fôssem pessoas da família" (pág. 314). "Dão-se-lhes atributos — acrescenta — humanos de rei, de rainha, de pai, de mãe, de filho, de namorado". (pág. 312). "Nas cantigas de acalanto portuguêsas e brasileiras as mães não hesitaram nunca em fazer de seus filhinhos uns irmãos mais moços de Jesus, com os mesmos direitos aos cuidados de Maria, às vigílias de José, às patetices de vovó Sant'Anna". (pág. XLII). E remata: "Nunca deixou de haver no patriarcalismo brasileiro, ainda mais que no português, perfeita intimidade com os santos. O Menino Jesus só faltava engatinhar com os meninos da casa". (pág. XLII).

Esta tendência para a secularização, a que apenas nosso lirismo empresta um ar de inocente doçura, não acaba no Brasil ou com o Brasil patriarcal da "casa grande" prolonga-se no Brasil dos "sobrados" adquirindo, nesta transplantação da área rural para a urbana, novos aspectos em que o inefável da erótica mística é substituído por uma profunda nota de intimidade profana.

Outras vêzes dêste influxo profano em que o intimismo se revela através da nota heróico-humorística, não escapa certa poesia ligada ao Brasil da "casa grande". Exemplo: O poema *Branquinha,* de Ascenço Ferreira em *Canna Caiana*: *Um dos meus ascendentes mais notáveis, senhor de muitas terras e escravos, no Brejo da Madre de Deus, depois do sacrifício da missa que o capelão santamente rezava, tomava uma lapada boa de "branquinha", dava garra de uma espada que pesava bem dez quilos e gritava, entusiasmado, para os negros e para os bois: "Quem não acredita em Nosso Senhor Jesus Cristo, apareça"*

A constante da liricidade do nosso catolicismo pode ser apreendida, no seu realismo subjacente, em *Louvado,* o grande poema de Jorge de Lima, cujos versos maiores cita-

mos: *"Louvado seja N. S. Jesus Cristo e a Mãe d'Ele — Nossa Senhora, minha madrinha. Louvado seja o que é d'Ele e d'Ela vem: ritos, omitos, benditos, são beneditos! Louvadas sejam suas palavras tão bonitas: Gloria Patri, Aleluia, Salve Rainha e também suas palavras misteriosas: per omnia secula vita eterna, amem. Louvado seja êste louvado em nome d'Ele e mais louvado que êsse louvado — Jesus Cristo mais a Mãe d'Ele — Nossa Senhora, minha madrinha. Louvado seja êsse Jesus d'aqui. Jesus camarada, Cristo bonzão.* (Novos Poemas).

Esta versão simplória da santidade também vamos encontrá-la em Manuel Bandeira: *Irene Prêta, Irene boa. Irene sempre de bom humor. Imagino Irene entrando no céu: — Licença, meu branco! E São Pedro bonachão: Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.*

Em outro poema, *Conto Cruel*, reponta a nota do intimismo lírico, mas, desta vez, com fina poeira irônica: *A uremia não o deixava dormir: A filha deu uma injeção de sedol. — Papai verá que vai dormir. O pai aquietou-se e esperou. Dez minutos... quinze minutos... Vinte minutos... Vinte minutos... Quem disse que o sono chegava? Então, êle implorou chorando. — Meu Jesus-Cristinho! Mas Jesus Cristinho nem se incomodou* A presença do diminutivo, como índice de ternura e íntima afeição, surge também num poema em prosa de Álvaro Moreyra sôbre seu encontro no céu com São Francisco de Assis, do qual ficara *"amigo mesmo, tão amigo, tão íntimo, que êle há de me chamar Alvinho!, e eu hei de lhe chamar, Chiquinho!"*

Conta Otto Maria Carpeaux, num capítulo de *A Cinza do Purgatório*, que um de seus amigos *"entrou numa livraria católica e pediu um livro sôbre Santa Teresa. A jovem que o atendeu trouxe um monte de livros sôbre Santa Terezinha do Menino Jesus. — "Mas não, eu queria alguma coisa sôbre a grande Santa Teresa de Avila!" A jovem levantou os ombros e respondeu: — "Sinto muito, mas a grande Santa Teresa já não é moderna".*

No seu humor involuntário, o episódio é um dos mais altos instantes da liricidade do catolicismo brasileiro.

Desde a década de 20 Teresinha passou a ser a santa brasileira por excelência. O poema *Santa Terezinha do Menino Jesus*, de Jorge de Lima (*Novos Poemas*, Maceió, 1928), *"tão nova e bonitinha"* — é um dos documentos mais significativos dêste amorável aspecto da religiosidade brasileira, delicada combinação de amor profano e paixão mística.

Num tom mais grave, embora repassado de ternura, de Terezinha fala Dunshee de Abranches, na comovida prosa *Minha Santa Teresinha*.

No seu livro de poemas de 1930 Manuel Bandeira incluiu a *Oração a Teresinha do Menino Jesus* de importância capital para o estudo da sociologia religiosa brasileira. Num certo momento do poema, diz o poeta: *"Quero alegria! Me dá alegria, Santa Teresa!* Mas logo corrige a invocação: *Santa Teresa, não, Teresinha...*

E como num ritornelo, numa balada, numa canção de acalanto, repete. *Teresinha.. Teresinha... Teresinha do Menino Jesus.*

O poema toma uma direção de pura ternura de amor físico, com a palavra *Teresinha* repetida como num afago, um chamado de volúpia.

Só no último verso — *Teresinha do Menino Jesus* — o poema retorna ao nível da religiosidade. Mas de uma religiosidade com visgo de amor físico, revelada na insistência com que no remate do poema, volta à grande invocação: *Me dá alegria! Me dá alegria, Santa Teresa!... Santa Teresa não, Teresinha... Teresinha do Menino Jesus.*

Ensina a filologia contemporânea, de inspiração germânica, que o emprêgo do diminutivo não denota apenas em quem o usa sentimento de proteção e de ternura pelo objeto ou pessoa nomeada com tal delicadeza. O diminutivo é uma representação afeto-imaginativa destinada não a "menorizar" a coisa ou pessoa referida, mas a dar-lhe destaque, individualizá-la mais amorosamente - diminuindo-a mostramos a importância que ela tem para nós, a *sua* grandeza afetiva.

O poema de Bandeira é um magistral exemplo desta verdade: ao objeto de seu meigo enternecimento êle podia

nomear simplesmente de Teresa de Liseux. O poeta, porém, põe ênfase na distinção: *Teresa, não, Teresinha...* (*)

O poema de Bandeira com suas finas implicações psicológicas, ilumina, também, o episódio narrado por Otto Maria Carpeaux.

Gilberto Freyre empregou a palavra que está faltando a êste comentário: *namorada.*

É verdade que Santa Teresinha, ela, que tratamos como a uma deliciosa priminha teve, pelo menos na literatura brasileira, com quem concorrer. Nas memórias de Alvaro Moreyra, encontramos esta anotação: *"Entretanto, a primeira paixão que eu tive foi Santa Cecilia. Ela nunca soube".*

O encanto ingênuo da confissão — *ela nunca soube* — acentua-se numa outra nota do mesmo diário: *"Não perdoei a Santa Cecilia ter contado a Valeriano o seu segrêdo: — "Possuo um amante. É um anjo de Deus que, com o maior ciúme, cuida de meu corpo."*

Mas o grande livro representativo desta nossa terna religiosidade é *Presença de Santa Teresinha,* de Ribeiro Couto *"Não sei falar de Santa Teresinha* — diz Ribeiro Cauto — *senão à minha maneira. O que às vêzes parecerá irreverência não passa de uma certa confiança, uma confiança poética e fraternal que tomei com ela, por instinto."*

A nota idílica que se insinua nesta confissão torna-se depois nítida: *"tem para os meus sentidos uma preesnça tangivel."*

É uma presença sensorial, não como se verifica no *ecstasy,* mas no campo da erótica.

O livro é a narração de uma viagem à Lisieux, mas Couto logo esclarece que não foi ali ver a Santa, e sim *"o lugar em que morou a môça"* e *"parecia que eu visitava uma cidade em que tinha vivido uma antiga namorada."*

(*) Em *Santa Tereza y otros ensayos,* Santiago do Chile, 1929, AMERICO CASTRO chama a atenção para o "intimismo" de Santa Teresa. Sôbre a afetividade do diminutivo, ver *Noción. Emoción. Acción y Fantasia en los Diminutivos,* AMADO ALONSO, *Estudios Linguisticos,* Madri, 1951.

Não é de outra inspiração a definição que êle nos dá de Santa Teresinha: *"Era uma mocinha de Lisieux que entrou para o convento, entisicou e morreu".* É o fim de um capítulo. Parece o comêço de um romance.

Aliás é interessante observar, no primeiro conto, de seu primeiro livro *A Casa do Gato Cinzento,* a fusão do profano com o celestial que o escritor opera, em tôrno do nome da personagem da narrativa: "Quero, porém, que continues a ser, na minha memória, a deliciosa, a terna, a comovente, a impossível amiga". Teresa é o seu nome.

Uma irmã de Santa Teresinha, Celine Martin, chamava à Thérèse de Lisieux — àquela que Pio XI considerava "a maior santa dos tempos modernos" — de "meu raiozinho de sol". Luis Guimarães Filho que escreveu uma oração em verso à *Santa Teresinha,* após chamá-la de "a celeste confidente", fala de sua beleza com intimismo idílico: "Uma obra de Deus a pureza de seu rosto!"

Que atrai no culto da suave autora de *História de uma Alma?* A doçura meiga de menina-môça? O mistério de ser santa jovem? A resposta está numa página de *Raízes do Brasil,* na qual afirma Sergio Buarque de Hollanda: "A popularidade, entre nós, de uma Santa Teresa de Lisieux — Santa Teresinha — resulta muito do caráter intimista que pode adquirir seu culto, culto amável e quase fraterno".

O íntimo lirismo, a meiga doçura que Santa Teresinha inspira traduz-se melhor do que na palavra *fraterno,* em outra, de delicadeza idílica. Traduz mais fielmente esta fina ternura, um cantiga de roda, bem anterior à canonização de Thérèse Martin, mas que, pelo mistério da poesia igual ao *mistério* da santidade, resolve o sensível problema: *Teresinha de Jesus / De uma queda, foi ao chão / Acudiram três cavalheiros, / Todos três, chapéu na mão. / O primeiro foi seu pai; / O segundo, seu irmão; / O terceiro foi aquêle / a que Teresa deu a mão.*

A poesia diz tudo. Até no cancioneiro da infância, a nota idílica insinua-se no verso *deu a mão.* Namorada.

DIAGNOSE DA LITERATURA BRASILEIRA

Ao longo desta *A Literatura no Brasil*, (*) dirigida pelo prof. Afrânio Coutinho, encontramos problemas, problemas e mais problemas. Sua atitude de teórico da nova crítica é a de um suscitador de problemas e não a de criador de impasses, embora vez por outra cáia em bêcos sem saída. De qualquer forma, importa sua problemática. "Sólo es buen libro el que nos sugiere muchas ideas, o despierta otras que yacíam en el fondo de nuestre alma", lembra Menéndez y Pelayo.

Há alguns anos, Wittgenstein advertia-nos de que a maioria das proposições sôbre as quais se escrevia não eram falsos, apenas carentes de sentido, razão pela qual não se deveria responder a essas questões, mas, sòmente, estabelecer sua falta de senso. Em conseqüência desta carência, acentuou êle, certos problemas deixaram de ser problemas.

Êsse fato levou Fritz Heinemann a exclamar: "Os problemas estão mortos! Vivam os falsos problemas!"

(*) Afrânio Coutinho — *A Literatura no Brasil* — Vol. I, tomo I — Editorial Sul-Americana S. A., Rio, 1956.

Não estão mortos alguns dos problemas suscitados pelo prof. Afrânio Coutinho, embora outros, pela sua prègação levantados, careçam de sentido. Antes, porém, de examinarmos alguns dêsses problemas, consideramos necessário acentuar que diante de textos de tessitura conceitual e caráter discursivo é impraticável quase a pesquisa estrutural das tensões geradas pelo frêmito poético. São textos organizados num sistema de idéias, não informados pela visão imaginativa. Têm que ser examinados, portanto, como ideário.

O sr. Afrânio Coutinho, depois de lançar, na longa *Introdução Geral*, os dados de sua revisão crítica, promove a formulação das características da literatura jesuítica, para concluir que nossa arte literária nasceu sob o signo do barroco, o qual predomina em todos os séculos XVII e XVIII, com Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Vieira, etc. Apela, desta forma, para valores extrínsecos, reconhecendo a insuficiência do *new-criticism* na abordagem da problemática literária. Seria uma contradição, se não constituísse antes confissão da impotência dos métodos de *close-analysis*, impotência que o autor procura corrigir com o apêlo aos processos da sociologia literária.

"Cultural e literàriamente somos uma nação em curso", afirma o prof. Afrânio Coutinho, mas é preciso adverti-lo de que "em curso" estão tôdas as nações. Cultura, literatura, são fatos dinâmicos, dialéticos — vivem em incessante devenir Param apenas quando se esgotam. Mas, como somos ainda *literatura em curso*, pode o prof. Afrânio Coutinho plantar nas margens dêsse rio as suas balisas.

A primeira é a do predomínio do lirismo, "pela superficialidade, versatilidade, sentimentalismo e escassez de valores substantivos; pelo verbalismo, pela excessiva tendência colorista; pela ausência de conteúdo doutrinário e de espírito crítico e filosófico". E, a partir dêste diagnóstico inicial, estabelece o elenco de nossas carências, assim composto: a) exaltação da natureza; b) ausência de tradição; c) alienação do escritor; d) divórcio do povo; e) ausência de consciência técnica; f) culto da improvisação; g) enlace da

literatura com a política; h) imitação e originalidade; i) oposição metrópole e província.

Esta identificação carencial não se rege sempre pelo critério do valor literário, valor que deveria ser preponderante. O culto da incompetência e da improvisação, e a apologia da irresponsabilidade intelectual não decorrem, apenas, da ausência de enraizamento do escritor na alma nacional. É sobretudo, e fundamentalmente, expressão de uma atitude anticultural determinada pela carência de *marow*, ou de grandeza de cada escritor, como fenômeno individual, e não como reflexo do meio em que atua. A própria tese do divórcio e da falta de auditório comprova esta assertiva. O divórcio se estabelece em conseqüência da falta de consciência viril dos problemas nacionais. Quando essa consciência viril prorrompeu no profetismo de Euclydes, por exemplo, a correspondência entre Nação e Autor prontamente se estabeleceu. E não se dará êsse curto-circúito enquanto tivermos, de um lado, o verdadeiro laboratório temático que a realidade social brasileira oferece ao escritor e, do outro, contarmos apenas com sua irresponsável disponibilidade.

Tôda a ausência de densidade e intensidade, consistência e concreção de nossa literatura não pode ser explicada como carência tematológica. Da ausência de dimensão metafísica ou porte transcendente dos nossos autôres resulta a sua falta de penetração no espêsso universo da realidade brasileira. Porque não partimos da observação direta em busca de uma representação exata e de uma autêntica *Mimesis*, temos em conseqüência o subjetivismo sem coordenadas, a imaginação sem pêso específico, o lirismo ralo, a psicologia convencional, a introspecção frouxa e rasa, a indigência de linguagem e a pobreza léxica e sintática da literatura brasileira.

Sentiu-a, assim, em seu tempo José Veríssimo, que caracterizou êsse sintoma de imaturidade, nesta frase: "A literatura aqui é tarefa só de moços", como a lhe salientar a feição trêfega e irresponsável. E, noutro passo: "É que estamos a fazê-los (os livros) sem estudo e quase sem trabalho... alheios à nossa terra, à nossa natureza, ao nosso meio, em

suma". E ainda, o mesmo Veríssimo, em outro passo: "Não quero esconder que o pouco valor de nossa obra não é sòmente filho de pouco estudo e da precipitação com que rapazes que nunca estudaram e menos ainda pensaram, demasiado confiantes no seu talento, dão a lume...".

Vemos, portanto, que não é o apêgo à nossa natureza mas a sua falta de tratamento objetivo um dos fatôres responsáveis pela debilidade de nossa literatura. A necessidade dêsse tratamento é tão básica, que o prof. Afrânio Coutinho confiou ao sr. Wilson Martins a confecção do capítulo *A Literatura e o conhecimento da Terra* justamente para salientar a importância daquele fato. Mas eis que temos o referido capítulo com algumas omissões Destaca, por exemplo, que 1902 foi o ano do aparecimento de *A Conquista*, de Coelho Netto, do *Parecer*, de Ruy, e de *Os Sertões*, esquecendo também que o foi de *Canaan*, de Graça Aranha, e *O Tupi na Geografia Nacional*, de Theodoro Sampaio. Em estudo desta índole, como justificar o não registro, sequer, dos nomes de Manuel Bomfim, Vicente Licínio Cardoso, Azevedo Amaral, Tasso Fragoso, Basílio de Magalhães, José Bernardino de Souza, Roberto Simonsen, Everardo Backheuser?

Na sempre citável *Elégia de Abril*, Mário de Andrade renova a diagnose carencial: "a falta mais grave e tradicional, também: esta absurda e permanente ausência de pensamento filosófico, de uma atitude filosófica da inteligência, entre nossos intelectuais". Terrível realidade esta que se mostra até em um escritor como Mário de Andrade, que, como acentua Ledo Ivo, "não teve nenhum drama cosmogônico e não sentiu, a não ser do ponto de vista paisagístico e pitoresco, o mistério de viver como um homem diante do universo".

Sòmente hoje iniciamos o processo de transcendentalização de nossa literatura, de incorporação à ficção brasileira dos altos valores espirituais, expressos na novelística de João Guimarães Rosa, sobretudo em *Corpo de Baile*, cujo sentido metafísico foi captado pelo sr. Paulo Rónai, em ensaio que honra e dignifica a crítica brasileira. E ainda em seu

romance *Grande Sertão*, de cuja difícil e múltipla complexidade temática destaca-se a transladação do *leit-motiv* fáustico para a grossa hinterlândia geralista. É, igualmente, no romance do sr. Antônio Callado, *A Madona de Cedro*, cujos originais acabamos de ler, e no qual, no centro das correntes de consciência — conquista técnica do romance contemporâneo — recoloca o autor o velho problema barroco da tensão polar da santidade e da virilidade, retomando uma preocupação religiosa que já presente em *Assunção de Salviano*.

Mas, ao definir a nossa carência, remonta Afrânio Coutinho às suas causas? Faz sua etiologia?

Ao afirmar que nascemos literàriamente sob o signo do barroco, permite, porém, levemos a indagação até onde não a quis conduzir.

Antes de ser barroco, o Brasil foi colônia.

Durante todo o período colonial fomos asfixiados por uma política de restrições. Nossa independência espiritual era garroteada pela proibição do ensino superior — o primário tanto quanto o secundário era inteiramente reinol. Evitava-se, assim, a formação de elites mentais capazes de "perigosas especulações e cogitações". A proibição de prelos e as proibições vedando a prática do periodismo, o direito de escrever livremente e o direito de livre reunião em associações, colocavam-nos em completo insulamento cultural. Esta política segregativa, orientada com fins de domínio, de nítido caráter opressivo, encontrava correspondência na lei que probia a qualquer reinol que fizesse "fortuna" continuar no Brasil. Ou ainda no alvará de D. Maria I, de 1785, que determinou o fechamento das manufaturas existentes na colônia.

Em meio a êsse vazio material e espiritual, resoaram as vozes barrocas dos jesuítas. Sob o influxo da *Ratio Studiorum* a Companhia de Jesus lançou-se à ingente tarefa de modelar a fisionomia espiritual da jovem nacionalidade. De seu método pedagógico centrado no estudo da retórica, resultou, na nossa formação, a inadequação nacional ao espírito e à vocação científica. Nessa mesma época, segundo observam Antônio Sérgio e Joaquim de Carvalho, enquanto o resto da Europa ampliava as conquistas do Renascimento, Portugal regressava à Idade Média, com sua cultura travada pelo dogma e o tabu da autoridade. No abstruso da exegese teológica afundava a anacrônica cultura portuguêsa.

Não correrão por conta dêsse resíduo retórico, acientífico e anti-cultural — saliento o sentido de emancipação que anima tôda cultura — várias das carências que o prof. Afrânio Coutinho assinalou como características de nossa literatura?

Não serão persistência residual êsse ar tardonho, arcáico, e essa reação aos impulsos renovadores e essa repulsa a qualquer renovação, pela reelaboração objetiva de valores não ungidos pelo mito da autoridade?

Devemos ter sempre em mente que Euclydes, num passo genial de *Os Sertões*, definiu a ação da Companhia de Jesus como "um eufemismo casuístico disfarçando o monopólio do braço escravo". Compreenderemos bem Euclydes se, ao olhar Portugal afundando no medievo, recordarmos que a sociedade que aqui se fundava, baseada no latifundio, com a posse da terra a qualificar social e pollticamente as pessoas assumia nítida feição feudal. Mesmo quando um investigador como Sérgio Bagu afirma que tôda a economia colonial do Brasil e da América Latina era antes pré-capitalista que pròpriamente feudal, não se lhes pode recusar aquêle caráter, pois reconhece o próprio Bagu que "en las colonias la posesión de la tierra va acompañada de fuertes reminiscencias feudales".

Essa feição feudal, de filamentos medievais, emoldura a presença barroca, ocorrendo paradoxalmente em oposição a uma Reforma que não tivemos, para pobreza nossa porque hoje se sabe, graças a Max Weber, Troelsch, Tawey e Myrdal que todos os países melhor integrados econômicamente foram aqueles que sofreram o influxo do protestantismo. O calvinismo não vendo incompatibilidade entre riqueza e vida espiritual — a pobreza é que era sinal de danação — estimulou o amor do desenvolvimento material. Importa que assim seja porque a cultura espiritual e suas fases de expansão

dependem da cultura material e das fôrças produtoras da sociedade.

Temos entre nós o exemplo, quando interrompemos nossa formação barroco-jesuítica com a experiência calvinista da civilização holandesa de Pernambuco (ver Sérgio Buarque de Hollanda, *Raízes do Brasil*, e José Antônio Gonsalves de Mello Neto, *Tempo dos Flamengos*).

O impulso dado não só às atividades científicas e artísticas, como ainda à revisão da estrutura rural e urbana de nossa economia, indica a excelência daquele período.

Mas, um outro problema. Foi à base dos textos insurreicionais da Bíblia que Thomas Munzer — o Teólogo da Revolução, como o chama Ernst Bloch — influiu na revolta dos camponeses alemães ocorrida no cenário espiritual da Reforma, mas de nítido caráter de luta de liberdade econômica anti-feudal. Não surpreende que, no Brasil latifundiário e feudal, o historiador de uma revolta de camponeses fanáticos tivesse sido o barroco Euclydes, que viu com tanto realismo a posição dos jesuitas nos quadros de nossa formação?

Não será êste um problema similar ao de Cervantes, artista da Contra-Reforma, como o denotam certos rasgos estilísticos do *Quijote*, tão bem observado por Hatzfeld, mas que teria sido artista de menor importância (prova-o Américo Castro) se não houvesse vinculado seu pensamento ao ideário de Erasmo, pensador anti-Contra-Reforma?

Enquanto os tribunais espanhóis acendiam a fogueira da Inquisição, a Companhia de Jesus criava a América. De sua pedagogia brotou o nosso barroco.

A feudalidade dos homens da Conquista, criadora de civilizadores e de verdugos, de santos e de tiranos (ver Leopoldo Benites, *Equador*), além de exprimir-se no barroco estético (consultar Pedro Henriquez Ureña, *Historia de la Cultura Hispanica;* J. G. Navarro, *Artes Plásticas Ecuatorianas;* Mariano Picón-Salas, *De la Conquista a la Independência;* Paulo F. Santos, *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura Brasileira*

e *A Arquitetura Religiosa em Ouro Prêto*), traduziu-se na transplantação para a América de uma Europa traumatizada pelo Medievo.

Em nossa estratificação feudalística e patriarcal, nos nossos ainda persistentes hábitos mentais retóricos e na nossa disposição para o desmesurado, o passional, o carismático, o contralógico, como ainda em certo apêgo à aventura que nos incompatibiliza para o trabalho estável, eis resíduos barrocos irremovidos. Irving A. Leonard — *Boocks of the Brave* — fêz um levantamento dos livros que o Conquistador e seus descendentes liam, e lá estão as novelas de cavalaria, o *Quijote* e o *Guzmán de Alfarache*, todos livros informados tanto pelo espírito quanto pela técnica literária barroca. Nosso inconsciente arcaico é contra-reformista.

Mas critérios puramente esteticistas — dos preferencialmente apregoados pelo prof. Afrânio Coutinho — não esgotam a problemática do barroco.

Só uma atitude dialética é possível em face de questão tão ambígua quanto polivalente. A explicação mais justa para o problema da mentalidade tridentina continua sendo a de Ludwig Pfandl (*História de la Literatura Nacional Española de la Edad de Oro*) ao vincular o barroco ao quadro da decadência hispânica, sobretudo da decadência da classe média hispânica, da proletarização das massas espanholas, da ruína dos agricultores, da fome, dos motins e da debilitação da autoridade. Tem, a truculência barroca, subjacente "sentido proletário". "Las bajas capas sociales eran de la disolución proletaria que con diversa intensidade ocasionó formas tan sorpreendentes de vida como la picardia y la germania".

A novela picaresca corresponde a essa conjuntura histórica. Nessas comédias de camponeses ébrios, em que diante da miséria surgem o escapismo do sonho, a fuga onírica, a concepção teatral do mundo ao lado do realismo mais descarnado, compreendemos por que Ortega, em *La voluntad del barroco*, disse que de uma novela de Dostoiewski nós transladamos insensivelmente a um quadro de Goya. Só pelo

patos trágico explicaremos a trasladação, ou será necessário lembrar que, assim como a Rússia de Dostoiewski se cinde em Europa e Ásia, a Espanha barroca é Europa e África com as espêssas sombras do Oriente a irmaná-las?

A Contra-Reforma, restauradora do medievo, foi a matiz ideológica do barroco, na exegese de Weisbach. No exemplar ensaio *Tradições Americanas*, Otto Maria Carpeaux não define como a mais velha tradição americana o barroco?

Barroco tanto quanto nossa primeira literatura foi o patriarcalismo brasileiro. E aqui chegamos ao segundo grande capítulo *A Literatura no Brasil* — sôbre a conceituação barroca.

É um emblema epocal, como quer Weisbach, ao fundi-lo no fenômeno da Contra-Reforma, ou uma constelação estilística capaz de conferir qualidade ou caráter determinado a qualquer expressão artística independente de sua condição temporal?

Fenômeno marcado pelo *Zeitgeist*, ou apenas uma vontade de forma? Ideologia ou têrmo de puro sentido estético? Pode ocorrer em qualquer cultura, ou reclama condições sociais específicas?

Existe apenas pela estrategia estilística das antíteses, oximoros, hepérboles, zeugmas e a tática dos verbos sensoriais, da intensificação do pormenor, da combinação de imagens conflituosas, — ou reclama que o autor barroco nutra-se de uma filosofia determinada como o estoicismo, ou de outra, de timbre antiracionalista, como a de Leibniz, geradora de unidades energéticas que são as mónadas?

Estilo ou ideologia?

Estilemas construindo o barroco — a beleza desequilibrada, através do uso dos primeiros planos, a captação do instantâneo, o retorcimento conceitual, o desmedido espacial, a dinâmica dos volumes ornamentais e a mobilidade imaginística?

Ou expressão antitética do demônico e do santo, do sagrado do demoníaco, do divino e do escatológico?

Arte derivada da ideologia de Loyola, no qual Alfred Weber bem soube ver realizada a fusão das duas grandes antimonias hispânicas: Quixote e Sancho?

Se ideologia da Contra-Reforma, como conciliar seu irracionalismo com o irracionalismo de Lutero que à Razão chamava a grande puta — *diese Hure*, — essa prostituta?

Ou com a eleição, segundo Schoens, de Spinoza para seu filósofo?

Se ideologia da Contra-Reforma, como explicar o barroco protestante da Holanda, Inglaterra, Suécia e Alemanha?

E o barroco jansenista de Racine?

E o de Pascal?

E o de Spengler por êle apreendido na arte egípcia?

Se tìpicamente italiano e ainda mais hispânico, como entendê-lo atuando sôbre os poetas metafísicos inglêses?

E o barroco russo? E o barroco ucrâniano?

Entre estas oposições problemáticas oscila o prof. Afrânio Coutinho, num jôgo de polaridades tìpicamente barroco.

É pela tese ideológica de Weisbach, mas incursiona em outros territórios teóricos, sem precisar com conclusiva energia sua opção por qualquer das doutrinas e teses aventadas.

Ante a insistência com que o prof. Afrânio Coutinho aferra-se à tese do barroco como arte da Contra-Reforma, será útil recordar a advertência de Valbuena Prat: "involucrar el concepto tecnico com o religioso, creemos que lleva a confusiones o a un desplazamento del problema estético" (*Historia de la Literatura Española*).

Algumas omissões podem ser anotadas à margem das páginas doutrinárias daquele professor. Assim: a de Richard Benz ao incluir a música no estudo do barroco, fato que não é usual entre os tratadistas; a de Franz Borkenau ao considerá-lo "expressão filosófica da época das manufaturas"; a de Carl J. Friedrich connectando-o com o Mercantilismo,

tarefa consiste em sondar, nos sentimentos existentes numa o Absolutismo Político, o Naturalismo filosófico, marcando-o ainda como uma forma de vida estruturada na fôrça e violência, da qual o filósofo representativo teria sido Hobbes; ou ainda de seu enquadramento na estética existencial, ou na teologia de Rudolf Otto, na qual o conceito do *santo* é uma exasperação dos elementos irracionalistas e terroríficos do cristianismo luterano.

Sôbre êsses problemas passa por cima *A Literatura no Brasil*. O livro que põe tanto ênfase no barroco descura o maior biógrafo da maior figura do barroco luso-brasileiro: Vieira. Comete uma vilania contra João Francisco Lisbôa.

Livro esquematizado segundo as leis da crítica formal, relegou para segundo plano a análise da prosa casta de Lisboa, de fundamental importância histórica e estética para a literatura nacional. Livro que, apesar de formalista, recorre constantemente à crítica sociológica, desconhece a importância de Lisboa como pensador político, historiador, costumbrista, biógrafo, jornalista, orador, analista social, primeiro teórico brasileiro do Direito de Revolução.

Ao biógrafo padre Vieira que a essa qualidade junta a de ter sido "escrito dos maiores do Brasil — não só poderoso, senão também fino, correto, culto" (Octavio Tarquinio de Souza, Prefácio às *Obras Escolhidas*, Rio, 1946); — a de ter realizado "obra única na literatura nacional" (José Veríssimo, *Estudos de Literatura Brasileira*, 2.ª série, Rio-Paris, 1901); — a de ter sido um escritor "que soube manter bem alta a dignidade das letras, um dos principais escritores brasileiros" (José Veríssimo, *Letras e Letrados*, Rio, 1936); — a de haver possuído uma "linguagem que se filia a essa límpida corrente de escritores que sem épocas, nem nacionalidades, superior a tôdas as escolas..." (Pedro Lessa, *Dircursos e Conferências*, Rio, 1916); — a êsse "escritor naturalmente clássico... que a história política não deverá esquecer" (Vicente Licínio Cardoso, *À Margem da História*, São Paulo, 1933); — finalmente, sôbre êsse João Francisco Lisboa, "dos

maiores oradores e prosadores da língua... até hoje o único historiador nosso em cujas páginas se sentem palpitar algumas das agitações da alma popular, algumas das pulsações do coração da nacionalidade que se ia e vai formando" (Sylvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, 5.º tomo, Rio, 1949) — o prof. Afrânio Coutinho permitiu que o sr. Cândido Jucá Filho cometesse a indignidade de garatujar 41 linhas que seriam desprezíveis se atestassem apenas sua indigência mental. Comprometem, porém, a seriedade de *A Literatura no Brasil*.

Os formalistas mais rígidos, como o russo Zhirmunskj, reconhecem que "não se pode pretender que, com problemas da matéria, instrumentação, sintaxe e composição esgote-se o campo poético: o intento de estudar uma obra do ponto de vista estético só será realizado de modo exaustivo quando, no campo do estudo entrarem, também, os temas poéticos — o chamado *conteúdo* — considerados como elementos que agem estèticamente". Eis que não é outra a convicção dos críticos neo-aristotélicos de Chicago quando, pela voz de Elder Olson, ensinam que, depois de reconhecermos que as palavras importam porque sem elas não tomaríamos conhecimento da coisa literária, cumpre-nos centrar a crítica na tematologia (vocábulo êste cunhado pelos russos). E isto porque notamos que, na ordem literária, as palavras diminuem de importância quando passam a ser governadas por tudo mais que contribui para a realização artística. "Achamos que elas nos conduzem — as palavras, acentua Olson — porque são os únicos elementos audíveis e visíveis". O próprio Wellek, o São João Batista do *new-criticism*, concorda em que uma análise completa da obra de arte há de começar por questões mais complexas: seu modo de ser, seu sistema de extratos. Outro formalista, como Spitzer, ao criar a onomatologia, deslocou o fulcro dêsses estudos para a ideologia que se oculta por traz do estilo. E é ainda em uma das mais ortodoxas escolas de análise formal — a *Schallanalyse*, orientada no rumo da investigação sonora dos textos, que encontramos o conceito exemplar: "Sempre a

escrita, a significação lingüística e, com isto, *a matéria pensada*". Nesse sentido de uma crítica transcendental trabalham hoje alemães, suíços e centro-europeus, como Spoerri, o qual, combinando Croce, Saussure e Heidegger, imprime ao conceito ideológico e psicológico do estilo uma orientação estrutural existencio-visionária. Ou ainda o polonês Ingarden que define o estilo como resultado da harmonia polifônica de tôdas as qualidades estéticas radicadas no tema e distribuídas por tôda a obra. Todos os elementos estilísticos heterogêneos são reduzidos a uma orgânica homogeneidade, pelo vínculo unitivo e a pressão simbólica do tema.

O PACTO DE MAHLER

CONTA o musicólogo e regente polonês René Leibowitz uma estória segundo a qual quando passeavam nos arredores de Viena, Brahms teria dito a Mahler que, com Bach, Mozart, Beethoven e Schubert, a música havia atingido sua idade áurea. Pensava que dificilmente viria a ocorrer uma outra idade de ouro. Mahler não compartilhava daquelas impressões. E, como se aproximavam de uma fonte, respondeu a Brahms: "Aqui corre o último veio". A referência era direta à arte de Brahms, na qual se dá o enlace de dois fatos excepcionais: ela era, simultâneamente, a culminação suprema da arte clássica e a síntese mesma de tôda a história da música. A síntese de Brahms, escreve Leibowitz, devia criar numerosas antíteses. Entre elas, a música de Gustav Mahler. Se pensarmos nas ligações da arte de Mahler com a de Bruckner e, através de Bruckner, com a de Wagner poderemos admitir que Mahler era até um anti-Brahms, no sentido de oposição à tradição que Brahms encarnava. De onde, talvez Leibowitz considerá-la como um recomêço da história da música. Mas, na verdade, o grande esteio da arte mahleriana não é senão a maravilhosa herança de Viena: Haydn, Beethoven, Schubert. Bruckneriano êle o é, sobretudo, na 9.ª Sinfonia. Beethoven estava entre os deuses de Mahler, e, durante certo tempo, imaginou-se que seu hábito de apelar para a voz humana incluindo-a no tecido sinfônico, derivasse da 9.ª Sinfonia. Hoje já se vê melhor: não veio de Beethoven, ou

só de Beethoven, o modêlo adotado por Gustavo Mahler, mas da "missa sinfônica" de Bruckner, cujas sinfonias por sua vez, são hoje definidas como missas para a Sala de Concêrto.

A melhor definição de Mahler é a que reconhece o seu ecletismo, mas a que o caracteriza como um romântico tardio. "Der letzte grosse Symphoniker", disse, também, Rudolf Stephan. Em *As Canções do Caminhante* são audíveis as reminiscências de Schumann. Nas sinfonias, marcadas pelo colossalismo e pela monumentalidade bruckneriana, a imaginação instrumental de Mahler encontra largas avenidas a correr. Há mescla de estilos e sobretudo, há o apêlo aos mais inusitados recursos para intensificar a expressão sonora. Mahler vai desde o uso do órgão — é entre potentes acordes de órgão que termina a Sinfonia n.º 2 enquanto os sinos celebram a alegria da Ressurreição, a vitória da vida sôbre a morte —ao uso da voz humana, especialmente do contralto, como no último movimento da 4.ª Sinfonia. Nesta Sinfonia, de uma plácida beleza celestial, Mahler, na busca de novos efeitos, chega a alterar a afinação dos violinos para um tom mais alto. Na 6.ª Sinfonia, a busca de maior expressividade é confiada em grande parte, às harpas. Por tudo isto, Johannes Wolf, professor da Universidade de Berlim, disse: "Mahler é um instrumentador genial". Nas Sinfonias Segunda, Terceira e Quarta, Mahler recorre ao contralto, como dinamizador emocional. A Oitava Sinfonia, a mais bruckneriana, é uma *cantata sinfônica,* assim como Bruckner escrevia *missas* sinfônicas e sinfonias que eram missas para a Sala de Concertos. Uma característica de Mahler, nas suas sinfonias corais: a riqueza com que jogava com colossais recursos corais e orquestrais. Desta colossalidade (o neologismo é de Guimarães Rosa, *Sagarana*) o documento quantitativamente mais significativo é a Oitava: mil executantes Faz pensar na música policoral barroca: Virgílio Mazzochi, Antônio Bertali e, sobretudo, na polifonia policoral de Orazio Benevoli, cuja Missa Solene para a sagração da catedral de Salzburgo exige 54 vozes instrumentais; 16 solistas, 8 coros; 2 órgãos — côro contra côro, grupos instrumentais e vocais e várias partes

tratadas em *soli,* grandes massas respondendo-se antifônicamente, fundindo-se todos os elementos ao final da missa num *tutti* de assombrosa potência. A monumentalidade barroca em todo o seu vigor e aparato. As missas sinfônicas de Bruckner — diz Otto Maria Carpeaux, *Uma Nova História da Música* — e as colossais sinfonias corais de Mahler fazem pensar em Benevoli.

Numa carta de 1897, a Arthur Seidl o próprio Mahler confessava que recorria à voz humana como suporte da idéia musical. Assim, o que na *Nona,* de Beethoven (a inesquecível regência de Wilhelm Furtwängler!) era exceção, em Mahler era a regra, ou quase regra. Em carta a Mengelberg, Mahler dizia sôbre a Oitava: "O Universo começa a ressoar. Já não são vozes humanas, mas vozes de planetas e sóis. . ." Nesta confissão, Mahler revela-se por inteiro· homem de cultura refinadíssima, de grande inquietação espiritual e maior ambição artística, procurou atingir com sua música limites transhumanos. "Tôda minha vida — escreveu numa carta de 1886 — é uma enorme saudade". Sua música era, talvez por isso, uma pesquisa do êxtase.

Em *Style and Idea* (Londres, 1949), Schoenberg conta que, quando ouviu, pela primeira vez, a 2.ª Sinfonia, a música mahleriana "tomou posse de mim" e — acrescenta — "numa excitação que se exteriorizava até fisicamente, por um violento bater do meu coração". Aqui encontramos também a indicação de um outro traço que caracterizava a busca do Êxtase de Mahler. Enquanto a de seu mestre Anton Bruckner era serena, tranqüilíssima, quase extática, como no maravilhoso segundo movimento (o Adágio) da Sétima Sinfonia, a de Mahler era justamente o contrário, aflita, atormentada, ardente. "Um apóstolo que não arde prega heresia", disse Schoenberg sôbre Mahler, e disse exato. Um clima carregado de angústia, esperanças e tristezas, eis o clima de Mahler, o seu clima sinfônico. No último movimento de *O Cântico da Terra* no qual, na expressão de Kurt Pahlen, Mahler "atinge alturas só permitidas a poucos eleitos"; ". . .vou às montanhas e busco paz para o meu solitário coração. . ." declara, no início da melodia, o soprano, e

prossegue: "...a terra floresce na primavera, tudo reverdece eternamente azul, é o céu por tôda a parte e para sempre, para sempre..." E o cello continua a declaração, *ad aeternitatem*. O final da 4.ª Sinfonia é um *Wunderhornlied* — *A vida no céu* (Das himmlische Leben) — também exposto pelo soprano. E na 2.ª Sinfonia, outro *lied* — *Luz do Universo* (Urlicht).

Desta estranha luminosidade está impregnada quase tôda a arte de Mahler. É arte de um ser resplandescente. No seu livro sôbre a regência e os regentes, Friedrich Herzfeld conta como Williem Mengelberg elegeu em ideal de sua vida a missão de impor a música de Mahler. Esta também foi uma das missões de Bruno Walter, aliás autor de um livro sôbre Mahler. Enquanto Mengelberg e Bruno Walter assim o faziam, na Sala de Concertos, ao mesmo ideal se dedicava, através da palavra escrita o musicólogo alemão Paul Bekker. Os holandeses renderam-se totalmente a Mahler — na regência, com Willem Mengelberg, Eduard Van Beinun, Willem Van Otterloo; no livro, Rud Mengelberg W Hutschenruyter, N. Loeser e E. V. Mulder; na Sala de Concertos: — o público.

A música de Mahler me faz pensar numa nova religiosidade: na existência de um sentimento religioso acima das religiões. Pois êste judeu convertido ao catolicismo foi e é adorado na Holanda protestante.

Em seu livro *Thomas Mann* (*An Introduction to Fiction*, Londres, 1952), Henry Hatfield ao comparar o "memoranda" 3RD da 10ª Sinfonia de Mahler com trechos do *Doktor Faustus*, seguramente uma das maiores criações do nosso tempo, mostra como "Adrian is Mahler". Mas Otto Maria Carpeaux que também admitiu numa página sôbre Mahler (*O Jornal*, Rio 29 de setembro de 1957) a analogia entre o demoníaco Leverkühn e o pascaliano Gustav Mahler, fêz a ressalva imprescindível, a qual não ocorrera ao crítico inglês: a ambição titânica de Mahler e a tormenta espiritual em que viveu podem lembrar a personagem de Thomas Mann, porém com uma diferença essencial: Gustav Mahler não fêz pacto com o demônio como Leverkühn e sim com Deus.

IDEOLOGIA
DO PADRE VIEIRA

O PROCESSO de revalorização do Padre Vieira está em pleno curso.

Iniciado por João Francisco Lisboa, em 1864, quando o magnífico prosador substituiu a apologia do grande jesuíta pela análise crítica de sua obra, sofreu avanços e recuos, até chegar a esta concentrada matriz de rumos novos representada pelos últimos estudos sôbre o inquieto pregador.

Durante longo período não se dilatou o terreno da crítica sôbre Vieira além das fronteiras delimitadas pelos marcos da retórica e da filologia. Preponderava a mentalidade florilégica. Em lugar de crítica, a crestomatia. A antologia ocupava o espaço da interpretação literária Paradigma desta incursão pelo verbalismo é o *Vieira Pregador*, do padre Luís Gonzaga Cabral.

A primeira grande reação moderna a essa deformação imposta ao gênio do desabusado e intrépido missionário devemo-la a Otto Maria Carpeaux quando, em 1943, num trecho de *Origens e Fins*, rebelou-se contra a exclusiva valorização retórica. Movido pelo seu belo inconformismo humanístico, em 1949, em *Aspectos Ideológicos do Padre Vieira*, página de importância fundamental na bibliografia crítica da lite-

ratura brasileira tanto pela sua densa riqueza de sugestões quanto pela importância de suas indicações, Otto Maria Carpeaux reabria o caminho da revalorização de Vieira. Antônio Sérgio, Antônio José Saraiva, Hernani Cidade, e Oscar Lopes, em Portugal; Mary Gootas, nos Estados Unidos; Sérgio Buarque de Hollanda, Eugênio Gomes, Afrânio Coutinho e Jamil Almansur Haddad acrescentaram ao estudo de Vieira novas perspectivas, partindo todos da incorporação do conceito do barroco à crítica vieirista.

Ampliaram-se horizontes. A pesquisa de estilo chegava a altos níveis. Mas, o problema Vieira, a problemática cultural que o bravio padre encarnava, ainda continuava inesgotada. Levantava-se o painel histórico em que o sermonista se movimentou — Portugal da Inquisição, América da Colonização — mas Vieira continuava sendo estudado apenas externamente. O contexto cultural dos seiscentos era sua moldura, não um conduto. Não penetravam os analistas, prisioneiros da pesquisa formal, na intimidade das fôrças que a Vieira moveram. Registravam ondulações, vibrações, as curvas do movimento, mas não captavam os inponderáveis de sua lei dialética.

Êste *Aspectos do Padre Vieira* (*) do sr. Ivan Lins tem o mérito de reacender a candente problemática. Não nos oferece seu autor as soluções para aquela problemática. Mas arranca-a do ponto morto em que caíra, soterrada pela retórica, ou a paixão gratuita do formalismo, para nô-la expor na frentemente e descarnada nudez de sua armadura.

Não é o sr. Ivan Lins um crítico literário. Pode, por isto, falsear conceitos específicos da crítica e da estilística quando, por falta de observação técnica dos textos do sermonista, e de base na teoria literária, nega o barroquismo de Vieira (pág. 214). Chega a êste equívoco de julgamento porque partiu de outro equívoco: o de considerar culteranismo

(*) Ivan Lins — *Aspectos do Padre Antonio Vieira* — Ensaio Bibliográfico, Livraria São José, Rio, 1956

espécie estranha ao barroco. O fato de Vieira ser conceptista não lhe retira a definição de autor barroco. Culteranismo e conceptismo são componentes do barroco, espécies do mesmo gênero. A inexistência de uma das espécies não implica, necessàriamente, na inexistência do gênero.

No prefácio de Antônio Sergio às *Obras Escolhidas*, e num capítulo de Eugênio Gomes em a *A Literatura no Brasil*, encontramos o levantamento técnico de todos os estilemas, singularidades idiomáticas, giros linguísticos, peculiaridades verbais e de pensamento, recursos de mecânica expresisva e processos de lógica que caracterizam Vieira como o maior artista barroco da literatura luso-brasileira. Mas o baroco não é apenas um conceito de estilo. Ou uma ordem psicológica. É também um conceito histórico. Uma periodização da história e da cultura

Rudolf Stamm (*) publicou recentemente, em Berna uma antologia crítica com quatorze ensaios de autôres diferentes sôbre conceitos e manifestações do barroco. Completa-se êste levantamento estilístico no levantamento cultural de Paul Hankmer sôbre a Contra-Reforma e o Barroco Alemão, publicado em Stuttgart, também em outra antologia dedicada às épocas de literatura alemã. Ao investigador austríaco Carl Friedrich já devíamos o quadro completo sôbre a Era Barroca, também recenseada na Alemanha, através de tôdas suas manifestações artísticas e culturais por Richard Benz.

Na moldura do mercantilismo e na emergência do absolutismo surge o barroco. É a arte da Contra-Reforma, define-o Weisbach. O sr. Ivan Lins diz: "A transição, do ponto de vista ético, do Medievo para a Idade Moderna, fêz-se através de Santo Inácio de Loyola". (Página 28). Aqui está implícito, o reconhecimento de que duas são as pontes dos tempos medievais para o nosso tempo: a Companhia de Je-

(*) Rudolf Stamm — *Die Kunstformen des Barockzeitalters* — Berna 1955. Ainda sôbre o mesmo tema: Werner Kohlschmidt, *Form und Innerlichkeit*, Berna, 1955; André Moret, *Anthologie du Lyrisme Baroque en Allemagne*, Paris, 1957.

sus e a Contra-Reforma. Por tanto, o Barroco. E nesta formidável cena cultural que se move o Padre Vieira.

A descoberta da América abrira passo ao capitalismo comercial europeu, possibilitando sua transformação em capitalismo financeiro. A progresiva destruição do monopólio comercial ibérico na América constituiu etapa da evolução capitalista do século. Os Welser, banqueiros alemães, firmam convênio para exploração e govêrno da Venezuela. Os Fuggers, através da Espanha, negociam no Continente e no Brasil. A afluência à Europa de metais preciosos impulsiona o mercantilismo. A elaboração dos conceitos de "lei da natureza" e "direito natural" acompanha — diz Franz Borkenau — a transformação social realizada pela aliança da monarquia absoluta e da burguesia contra o feudalismo. Mercantilismo absolutismo — eis a Era Barroca. Mas de que forma ela se consolida? Pelo monopólio dos produtos coloniais, responde Max Weber.

A Companhia das Índias Orientais e o Banco de Amsterdam transformam a Holanda na maior potência financeira da Europa. Pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda fêz Vieira seu maior sermão — sermão no transcurso de cuja dialética cresceu tanto que interrogou Deus de igual para igual. "Quero eu, Senhor, converter-vos a vós. E tão presumido venho de vossa misericórdia, que ainda que sejamos nos os pecadores, vós haveis de ser hoje o arrependido. . ."

Vieira, que tinha a vivência colonial do Brasil, vivia também a experiência de Portugal em desintegração. O antigo contato entre muçulmanos, hebreus e cristãos que criara uma forma de convivência penisular, passou a ser tradição em ruptura. Contra a "gente de nação", os *marranos*, o Santo Ofício deflagra inusitada perseguição. Aciona a máquina inquisitorial a Ordem de São Domingos, ou dos Prègadores, fundada na França no Século XIII para combater heresias. Mas, se Portugal não conhecia a intolerância, por que passou a conhecê-la?

Max Weber definiu a rebeldia às leis canônicas contra a usura, o lucro e os empréstimos como fonte de expansão do capitalismo. Seguindo-o Weyrich constatou a inferioridade de econômica das nações submetidas a tais cânones. Na origem do capitalismo Sombart situou os judeus. De fato representavam êles, em Portugal, o núcleo vital da burguesia financeira e mercantil e parte da burguesia industrial. O choque dos católicos contra a "gente de nação", não era de motivação religiosa ou racial, mas econômica. A serviço do feudalismo em decomposição que vivia dos confiscos, colocou-se a Inquisição.

Vieira, homem de seu tempo, vocação de estadista tão genial quanto de pregador, e de estadista tocado pelos fogos carismáticos do profetismo (o sonho do Quinto Império) compreendeu que Portugal só poderia sobreviver se interrompesse o desenvolvimento colonial neerlandês e britânico. Elabora, então, sua estratégia.

Estávamos na era barroca do mercantilismo. Mercantilismo (Weber) significa proceder o Estado como se estivesse única e exclusivamente integrado por empresários capitalistas. A finalidade mais alta do mercantilismo era fortalecer, no exterior, o poder do Estado. No mercantilismo o Estado converte-se em assitente do comércio (Harold Laski).

Qual a estratégia de Vieira? Fundar Companhias de Comércio Colonial. Mas, como obter crédito e investimento de capitais, se o Santo Ofício está banindo de Portugal o capitalismo, pela perseguição à burguesia hebráica? As emigrações luso-judaicas aceleravam o crescimento econômico da Holanda. Dispõe-se, então, Vieira a enfrentar a dupla ira: a dos senhores feudais contra o capitalismo judaico, e a dos pequenos comerciantes em oposição ao projeto da companhia monopolista de comércio ultramarino. Para atrair capitais judaicos, lança-se à luta contra a Inquisição. O êxodo dos judeus empobrecera o Reino. A tolerância, a liberdade de consciência, eis o remédio para Portugal restaurado. Luta Vieira pela abolição do confisco com o qual o Santo Ofício expropriava os judeus. Prega o *Sermão da Sexagésima*

contra o barroquismo dos dominicanos. A luta estilística encobria a luta econômica. Os dominicanos eram os executores da Inquisição. Homem de ação, o golpe definitivo de Vieira no Santo Ofício — quase que comparável ao da Reforma Pombalina — foi levar D. João IV a assinar o alvará de 6 de fevereiro de 1649. Proclamava-se nêle o "comércio livre". Os judeus organizariam a Companhia "por conta da qual andassem no mar trinta e seis galeões de guerra em guarda das embarcações e fazendas que fôssem ao Brasil". Estavam reabilitados os cristão novos. E fundada a Companhia

Vieira é a maior figura do barroco luso-brasileiro. Seus *Sermões* são a pétrea equivalência literária dos Profetas do Aleijadinho. O barroco é antitético. Também antitética era a mentalidade mercantilista, diz seu maior historiador, Elli Heckscher. Vieira, barroco e mercantilista, tinha também suas contradições. Constituem elas sua problemática. O feudalismo português era ameaçado pela burguesia semita e a Reforma luterana. Vieira lutou pela liberdade de consciência dos judeus. Mas não defendeu a liberdade de consciência dos luteranos. Foi contra a Reforma. Defendeu o capitalismo e sua expansão colonial. A ética protestante impulsionou o espírito do capitalismo. Vieira, católico em religião, foi calvinista em economia. Devemos ao investigador húngaro Pál Kelemen (*Baroque and Rococó in Latin America*, New York, 1951) o maior inventário da aventura plástica do barroco no continente. Se a Descoberta integrou-se na Renascença tardia, a Conquista e a Colonização pertencem ao Barroco. Sentimo-lo, na arquitetura religiosa, no patriarcalismo, na alteneria senhorial, na escravidão. Como um jaguar de Cristo, Vieira defendeu a liberdade dos índios. E a dos negros?

Há o XIV Sermão do Rosário. Mas excessivamente metafórico para um homem que sabia ser tão objetivo nas suas lutas. "Que defesa propunha Vieira aos infelizes?" pergunta João Lúcio de Azevedo. E respondia: "Resignação". "O fim do orador — explica João Lúcio — era incutir-lhes conformidade. Nem êle podia condenar a escravidão. A isso

o forçava a coerência, desde que sempre advogara se trouxessem escravos da África para libertar os índios do obrigatório serviço". Diante do problema, Carel interroga: "Como explicar o seu silêncio?" João Francisco Lisboa, no auge de sua fúria liberal estigmatiza o estrênuo campeador: o Padre Vieira fêz "concessões em uma matéria que as não admitia, pois o princípio da liberdade é absoluto e com êle se não pode nem deve transigir".

Nem a perplexidade de Lúcio e Carel nem o libelo de Lisboa resolvem a problemática. Sòmente a sociologia barroca a poderá resolver. Na sua luta indomável, impetuosa e desassombrada pela liberdade dos índios, Vieira reacendia a flama, a labareda viva em que ardera o sermão predicado pelo dominicano Fray Antón de Montesinos, em São Domingo, em vésperas do Natal de 1510. O comentário do texto *Ego vox clamantis in deserto* Montesinos transformou no primeiro protesto público, na primeira batalha social pela justiça social na América (Lewis Hanke). Nesse momento — acrescenta Pedro Henriquez Ureña — a humanidade viveu um dos mais altos momentos de sua história espiritual. "Habia comenzado un nuevo tipo de cruzada". Pela primeira vez na história humana homens de uma nação conquistadora discutem os direitos de conquista. Era uma vitória ética da humanidade: os direitos de cada indivíduo à sua liberdade e de cada comunidade à sua independência, ésses eram os direitos discutidos.

Rebelando-se contra a "razão do Estado", outro dominicano, Fray Bartolomeu de las Casas declarava a Conquista como repetiria depois Vieira, emprêsa de saque e violência. No México reúne-se o sinodo episcopal e proclama a *Declaración de los Derechos de los Indígenas* Era a sombra de Vitória e da Escola do Direito das Gentes de Salamanca, que se projetava sôbre a América. Vieira revificou o grande legado de Vitória e Las Casas e lutou até o fim pela liberdade dos índios.

Mas, como aceitou a escravidão negra? Persiste a interrogação. E nas especulações da sociologia barroca sôbre a

origem das nações e a fonte hebraica de tôdas as línguas, o destino das tribos, a história dos primeiros homens, as relações entre os patriarcas bíblicos e os heróis da antigüidade greco-romana, as lutas entre ciclopes e heróis e as divagações sôbre raças inferiores (v. Wolfgang Lacius, *De gentium migrationibus*, Francfort, 1600), que encontraremos a resposta para a problemática vieirista. Da sociologia barroca codificada mais ou menos em 1590 por Melchior Goldast, em "*Monarchia Romana*" (3 vols.), recolhemos a lição de que os índios, filhos da natureza edênica, da inocência paradisfarça, são assistidos pelo "direito natural primeiro", vigente no Paraíso, enquanto os negros, rebentos da cólera de Deus, resta sofrer o "direito natural secundário", preço do pecado original, o qual justifica as guerras e, classificando-as de justas ou injustas, permite a escravidão. O direito natural, doutrina que precedeu a sociologia ministrando fundamentos teóricos às formas de convivência humana, inspirada na idéia essencial de uma razão idêntica e comum a todos os homens, foi reelaborada pela Escolástica. O duplo direito natural compendiado em São Thomas *Summa Theologicae*, I — II, ou, 94 a. 5 ad. 3; II — II qu. 57, a. 3 ad. 2, tornou-se a Filosofia da Colonização (Otto Maria Carpeaux, *Origens e Fins*, Rio, 1943; e *A Cinza do Purgatório*, Rio, 1942). A sociologia barroca resolve a problemática de Vieira (*). Situa-o, de novo, no plano heróico de campeão das liberdades humanas.

(*) Sôbre o ideário político de Vieira e sua ação diplomática, consultar: Albin Eduard Beau: Estudos, vol. I, (Coimbra, 1959), capítulo ***A Ideologia Imperialista do Padre Antônio Vieira.***

AS IDÉIAS E AS FORMAS

Os trabalhos do *new-criticism*, em língua inglêsa, e os da Escola de Zurique, em alemão, tanto quanto os movimentos italianos derivado de Croce, o espanhol liderado hoje por Damaso Alonso, o escandinavo (Svend Johansen, Hans Sorensen, etc.), e o holandês (W. Kramer, J. H. J. Willems, S. Vestdijk, etc.), documentam o imenso processo de revisão metodológica a que está sendo submetida a crítica literária. Já não estamos, porém, apartados dêste surto renovador, graças aos estudos e atividades de uma nova geração de críticos. Entre êstes ocupa lugar de destaque o prof. Afrânio Coutinho (*) que se preocupa com os problemas da crítica da crítica. Não é êle um crítico de literatura, um crítico de autôres, mas um reformulador de problemas da crítica. Defende o prof. Afrânio Coutinho os cânones da crítica estrutural. Vale dizer, reclama da crítica uma aplicação estética. Como teórico recomenda ao crítico que centre seu interêsse na análise dos problemas formais. Mas não deve — reconhece êle — o crítico entregar-se à adoção de uma técnica de relojoaria. É contra a crítica historicista, a crítica sociológica,

---

(*) Afrânio Coutinho — *Da Crítica e da Nova Crítica* - Editôra Civilização Brasileira — Rio, 1957.

mas... Em face dos dois grandes ramos em que se divide o *new-criticism*: o formalista, com Cleanth Brooks, Empson, etc e o tematicista, com W. R. Keast, Norman Maclean, Bernard Weinberg, etc., evita o prof. Afrânio Coutinho assumir uma posição crítica: doutrinàriamente tende para o formalismo, mas, na prática, desvia, por vêzes, para o anti-formalismo. Ou a adoção de métodos extrínsecos.

A crítica estética delimita o texto como a única área de operação do crítico: o texto é a instituição artística suprema. Nela é que se deve pesquisar as leis da estese literária. Êste é o postulado básico da corrente formalista. Elden Olson, uma das figuras centrais do Grupo de Chicago, reage, porém, contra o sensualismo formal quando, num dos capítulos de *Critics and Criticism* (The University of Chicago Press, 1952) declara que a ausência de uma metafísica, de uma epistemologia e de uma filosofia da ciência — de uma disciplina, chamem-na como quiserem — capaz de articular e organizar as artes e as ciências estabelecendo e criticando princípios e métodos, enfim, propondo questões mais amplas e gerais do que a inquirição feita em qualquer campo particular ou que êle possa envolver, afeta sèriamente o criticismo contemporâneo (Elden Olson, *William Empson, Contemporary Criticism and Poetic Diction*, Chicago, 1952).

Creio que Olson justifica bem a sedução maior que a crítica estrutural exerce sôbre os críticos quando mostra como esta estratégia atende fundamentalmente a um primeiro movimento ou solicitação da nossa intuição artística.

As palavras importam — diz êle — porque sem elas não poderíamos tomar conhecimento da coisa literária. Mas logo que dominamos sua estrutura, passamos a notar que elas se tornam de menor importância, pois que são governadas por tudo o mais que está no texto. Somos movidos menos pelas palavras do que pensamos, acentua Olson.

Achamos que elas nos conduzem apenas porque são os únicos elementos audíveis e visíveis do texto, (Olson, ensaio cit.).

A fragilidade ou insuficiência do método formalista está no fato de obrigar o crítico a pensar que todo o valor de um texto repousa apenas no valor de suas partes, ou seja, dos ingredientes que ocompõem, quando, como observa Ransom, a verdade é que o valor do texto é maior do que o de suas partes. Revelar êsse *valor maior*, eis a tarefa do crítico. (John Crowe Ransom, *Criticism As Pure Speculation*, New York-Toronto, 1952).

No Brasil, a primeira grande voz a combater o uniteralismo dos métodos estruturalistas foi Sérgio Buarque de Holanda, numa aguda análise de *New-criticism*.

Reconhece o prof. Afrânio Coutinho que nem o *new-criticism* é todo a nova crítica, e muito menos, que forme êle um corpo doutrinário unitário. Com efeito, o maior defeito do *new-criticism* está em sua falta de unidade, a qual o torna, sob êste aspecto, inferior à Escola de Zurique e à crítica de língua alemã.

A diversidade que marca as correntes da crítica de língua inglêsa decorre do fato de sua doutrina não ser iluminada, como acontece com a ideologia crítica alemã, por uma visão filosófica capaz de dar organicidade ao corpo de suas teorias.

Enquanto a Escola de Zurique e a *Literaturwissenschaft* fundam-se numa constante filosófica que, procedendo de Dilthey e Husserl desemboca em Heidegger, todos êles lastreando as técnicas de Roman Ingarden, Günther Müller, Emil Staiger, etc., a crítica de língua inglêsa não é determinada por nenhum denominador comum.

Resulta, do primeiro fato que a teoria da crítica literária e da literatura ganha para suíços e alemães maiores dimensões — uma nova profundidade e maior altura — como se pode perceber em Theophil Spoerri que confere à obra de arte a importância de "chave" da realidade humana.

Outra prova é a visão crítica de Max Wehrli. Mas se entre à crítica de língua inglêsa e a de língua alemã há tão sensíveis diferenças, igualmente pontos de identidade e comunhão de pensamento podem ser anotados.

Dentre êles sobreleva o fato de que tanto suíços e alemães como anglo-americanos consideram a obra literária um sistema de sinais, uma constelação de símbolos.

Esta comum tomada de posição permite à crítica agir na base da concepção segundo a qual a arte só pode encontrar seu *alter-ego* na própria arte. Num excelente ensaio, *The Philosophic Bases of Art and Criticism,* inserido na antologia crítica de R. S. Crane, Richard McKeon recorda aquela frase de Spingarn: *"I at least striv to repleace one work of art by another, and art can only find alter-ego in art".*

Eis porque os grandes teóricos da nova crítica (Wellek, Daiches, Frye, em inglês; Kayser, Wehrli, entre os alemães) concordam em fundamentar a atividade crítica no exame direto e concreto do objeto literário: o texto.

Mas eis que aqui surge, entre a nova crítica de língua inglêsa e a de língua alemã, uma diferença importante: enquanto Empson, Winters, Brooks, etc., fazem da análise estrutural uma pulverização de cristais, Max Rychner, Hans Henneck, Hermann Pongs etc. constroem a crítica literária partindo da literatura para uma visão supra-literária do universo, do homem e da vida. (Ver sôbre o assunto, Max Bense, *Literaturmetaphysik,* Stuttgart, 1950).

Dada a ausência de uma sintaxe transcendental em que se articule como um todo orgânico, o *new-criticism* firmou a concepção da crítica autotélica, autárquica — a crítica que se basta a si mesma.

Cabem, porém, aqui, observações básicas. Em primeiro lugar - não sendo a literatura uma criação autotélica, uma criação que viva de si mesma e sim criação sustentada numa inumerável rêde de relações, como poderá ser autotélica a crítica da literatura?

Se a literatura, desde as suas origens, mantém conexões extra-literárias, como desejar que a sua crítica ignore tôda esta trama de fatôres condicionantes, limitando-se a ser pura estética de literatura?

Em segundo lugar, como conceder exclusividade às pesquisas tecnicistas quando sabemos que não toca à técnica

explicar a razão de ser da obra literária, mas apenas o *fazer* a obra literária?

É esta uma evidência tão irrecusável que um crítico da lucidez de Ransom considera o *desideratum* final do crítico a descoberta do *status* ontológico da obra de arte.

Conquista ou pesquisa em que de há muito se anteciparam os alemães (Roman Ingarden, Kurt Schilling, Günther Müller, etc.).

Todavia só agora reclamam na alguns críticos de língua inglêsa. A conduta especulativa de Ransom cruza-se com a de Bense que proclama competir ao crítico refazer o estado metafísico da obra de arte. Eis porque, segundo Wehrli, a ciência da literatura é ciência do modo de ser da obra literária. Não se atinge êste alvo manejando sòmente a crítica formal.

O teórico russo Zhirmunskij, grande figura do formalismo eslavo, colocou com mestria a questão: "Não se pode pretender que, com problemas de matéria, instrumentação, sintaxe e composição esgote-se o campo poético: o intento de estudar uma obra do ponto de vista estético só será realizado de modo completo quando, no campo do estudo entrarem, também, os temas poéticos — o chamado *contúdo* — considerados como elementos que agem estèticamente". (Sôbre o estruturalismo eslavo, consultar Victor Erlich, *Russian Formalism,* Holanda, 1955).

A pluralidade de métodos de análise que o reconhecimento dêste fato obriga não é apenas inevitável — diz R. S. Crane — mas desejável em si mesma, tanto pelo que de benéfico pode trazer ao espírito humanístico como também porque a confluência e concorrência dos métodos, processos e sistemas significa um enriquecimento maior da estratégia crítica. Tanto do equipamento instrumental da crítica quanto de refinamento da sensibilidade e inteligência do crítico David Daiches (*Critical Approaches to Literature,* New Jersey, 1956), mostra como a nova crítica tende para a polivalência não só de métodos como para o desdobramento de níveis e ângulos de visão.

O crítico não se deve contentar com a investigação de uma feição isolada da obra, antes assestar a "visão armada" no maior número possível de aspectos e problemas. De onde não existir um instrumento único de sondagem literária.

A crítica, em verdade, é o convênio, um consórcio de disciplinas correlatas.

O Prof. Afrânio Coutinho reconhece que "a formação do crítico envolve uma série de disciplinas e conhecimentos de artes e ciências. Ao lado diso — acrescenta — conhecimentos colaterais de filosofia, de metodologia e filosofia dos valores; de estética e arte; de sociologia, antropologia, etnografia, história geral e cultural; de metodologia da pesquisa erudita, metodologia do trabalho literário, bibliografia, lingüística, estilologia, psicologia, educação" (pág. 41).

Apesar do que há de correto nesta posição, volta meia está êle se insurgindo contra o "enciclopedismo crítico". É uma desconcertante contradição.

Peter Viereck no ensaio *Beyond Revolt: The Education of a Poet* (*The Arts in Renewal*, Philadelphia, 1951), demonstra como na arte atuam além dos fatôres estéticos, os fatôres éticos, psicológicos, sociológicos, econômicos, etc. A obra de arte é um reino de "coexistência pacífica" de todos os valores da vida, do destino e do conhecimento humanos. A estratégia crítica que ignorar a teia destas grandes conexões jamais cumprirá sua missão de "iluminar" a obra de arte.

Em *Da Crítica e da Nova Crítica* o prof. Afrânio Coutinho continua seu trabalho a favor da renovação da mentalidade crítica no Brasil. Há muito em que divergir profundamente de suas formulações. Mas no momento que se observa a reação da incultura contra a adoção da nova crítica no Brasil, não tem sentido apontar aquelas divergências. Em seu lugar cumpre, apenas, mais uma vez, elogiar os esforços do prof. Afrânio Coutinho para situar a crítica no nível da crítica ocidental.

HAYDN

De tranqüila, loira e loira beleza, êste Concêrto para Cello e Osquestra, de Haydn. Hoje, 31 de maio, data do sesqüicentenário de sua morte, eu o escolho para dizer da gratidão que o mundo deve a Franz Joseph Haydn (1732-1809). Talvez o mais acertado seria escolher um de seus quartetos — êle, que foi o criador do *quatuor* de cordas. Ou uma de suas sinfonias, êle que foi o criador de nossa música instrumental. Mas Haydn é sobretudo serenidade terna; luz diáfana; fluidez e pacífico júbilo. Dêle disse Hodden: "o mais equânime e o mais naturalmente alegre de todos os grandes compositores." E Jacob, num livro prefaciado por Thomas Mann: "La construction symphonique de Haydn est homérique, elle progresse avec une énergie contenue, comme une suite irrésistible d'hexamêtres." Entre nós, persiste o êrro de atribuir à sua música suferficialidade, falta de profundidade. O responsável pelo equívoco é Mário de Andrade, (*) que chamou a vida de Haydn de *bocó*, esquecido de que a vida de um artista não é, ou não é só a mulher que êle

(*) Mario de Andrade — *Pequena História da Música*, São Paulo, 1958. Sôbre Haydn, ver: Homer Ulrich, *Chamber Music*, Columbia University Press, 1958. Rosemary Hughes, Josepr Haydn, in *Chamber Music*, ed. Alec Robertson, Londres, 1957

ama, os amigos que tem, o cachimbo que fuma, os óculos que usa, o vinho que bebe, mas o que nos comunica a partitura, a tela, as palavras do poema, do romance, do ensaio. A arte de Haydn que Mário achou de "ingenuidade fresca e meia bobinha", era arte profundamente meditada: arte de um coração secreto. Tinha a doçura da alegria, a graça sôlta da pureza, às vêzes uma graça ligeiramente entristecida. A predileção pelo íntimo: *klein aber fein,* talvez tivesse sido a sua divisa. Mas, quanta *souplesse* nesse intimismo! Quanta fôrça contida, concentrada nesta distraída delicadeza! Em geral, pensamos que energia significa só violência. Mas e a planta que germina, acaso implica em violência o seu lento e fino crescer? A música de Haydn é um pouco assim: obra íntima, para ouvintes de intimidade, confidência dita em voz baixa. Não espanta que vivendo num mundo onde tantas pessoas não se estimam a si mesmas, a música de Haydn, pelo seu fundo caráter intimista, pareça até superficial. Ninguém quer ver que, sem alterar a voz — como Mozart — Haydn nos sabe dizer tudo que sabemos sôbre nós mesmos e mais o que não sabemos. *Dove se grida non é vera sienza,* dizia Leonardo. Onde se grita não há também verdadeira arte, êste entendimento fundo, êste operar nas nossas zonas obscuras, êsse manso, calmo iluminar nossas sombras. Depois, Haydn cria uma área de silêncio entre nós e o mundo. Nela emergimos e nesta imersão é que nos descobrimos: descobrimos a nossa alma. No silêncio? Sim, que o maior de todos os místicos, Meister Echkart já dizia: "o silente Deserto que é Deus." Precisamos desse silêncio, desta solidão. Só não gostam da solidão os que não gostam de más companhias: os que se detestam a si próprios... Saudade é imersão na solidão. É palavra que vem de *solitudinem.* E só pela intimidade se sabe da solidão: *Einsamkeit, Imerlichkeit...* A ternura de Haydn, sua limpidez deliciosa, a fluidez de seu pensamento, tudo nêle é atmosfera de elegia e confidência, emoções *nuancées*, lirismo, carícia, alma em estado de adágio, andantino. Por isto, aquêle dizer o máximo com a plácida simplicidade de quem não está dizendo nada... *Maximus in minimus.* Muitos não entenderam ainda isto, e chamam-no

de superficial: são os que acham que as grandes coisas só podem ser ditas em estilo eloqüente, grandiloqüente, senatorial. Que fazer? Deixá-los na sua necessidade de tumulto. Na confusão de que carecem. A paz contemplativa, a vida desde dentro, não é para êles. Pois Haydn é inoleqüente, para usar o adjetivo criado por Bernard Berenson para Piero della Francesca.

É uma alegria, de uma felicidade rara, falar de Haydn. Criador do Quarteto, Papa Haydn começou a crescer, nesse gênero que é o santuário da música, a partir dos *quatuors* que integram o Opus 20, os Quartetos do Sol, *Sonnenquartete.* Nêles sentiu tôdas as qualidades melódicas, as sensações e representações plásticas que suseita, digamos, por sinestesia, o cromatismo visual do *cello*, além do admirável caráter *cantabile,* sua *lyric quality,* da qual nos fala Joseph Machilis. Sepia, havana, ocre, terra Siena, castanho, castor, todos os tons do marrom, e suas flavas, finas químicas com o ouro, no acidrado, no âmbar, no atrigado, o salmão, o topázio, o aleonado, são outros tantos tons do cello. Num estudo sôbre Goethe Simmel chama a atenção para o fato das grandes obras de arte — aquelas que são essenciais — reterem na sua tonalidade uma atmosfera de *chiaroscuro,* a Caravaggio, a Tiziano, o Correggio, Franz Hals, e Rembrandt. E cita, na música, como exemplo as duas sonatas de Beethoven, do Opus 102, que são precisamente sonatas para cello. Êste Concêrto, de Haydn, que pela sua eufonia fidalga e macia evoca o Concêrto para Cello de Boccherini em si bemol maior (Boccherini, chamado, aliás, de Haydn italiano), e o Concêrto para Cello em si maior, de Dvorak, desmente a observação de Simmel. Mas isto não quer dizer nada, pois em arte é preciso *oposição,* valor contrastante, *chiaroscuro,* mais que em qualquer outra manifestação dialética do pensamento ou da vida. Êle é um convite ao sonho — abre aos nossos olhos uma longínqua paisagem lunar, com sua doçura de quase *berceuse,* sua delicada poesia noturna, *rêveuse.* O primeiro movimento — Allegro moderato — guarda um *Mozartean flavor.* O segundo movimento — Adágio — é de um lirismo finamente almado: sua confidência é sussurrada pelos

maduros tons marrons do cello, mel de invisíveis abelhas, diluição de ouro numa paisagem de outono — confidência cálida, serenidade ardente. *The Adagio* — escreve Donald W. MacArdle — *gives an opportunity for the'celo to do what it does so well: to sing with a more-than-human voice.* O terceiro movimento — Allegro — é um Rondó cuja delicada, meiga tessitura está impregnada de lembrança de um velho acalanto inglês *the old nursery-tune of "Here we go gothering nuts in May"*. Eis que aqui já se pode falar do pré-romantismo de Haydn. Mas convém não esquecer que, com Mozart, êle é o maior músico do Rococó. Outros o foram: Johan Christian Bach, Cimarosa, Boccherini. *The principal topic of rococo is the gamut of flirtation and love from idyl to lasciviousness, In this rococo civilization, eroticism is inseparable even from nature. Because of its delicacy, rococo eroticism supersedes the orchestral baroque with a finer chamber music* (*Helmut Hatzfeld*) Deriva a palavra rococó de *rocaille* — em forma de concha — dizem os doutôres. Quando pensamos, porém, que aquêle estilo é todo uma época, tôda uma concepção de vida (ver a respeito o grande ensaio de Herbert Cysarz) e tôda uma psicologia de intimidade e furtivo devassamento — *love, flirtation, eroticism — rococo sensuality; — a dream of beauty that sees in all nature aspects of the female body* — ocorre-nos a idéia de que não devemos o têrmo rococó à imagem calcárea da concha, mas ao que, em psicologia profunda, ciência nascida na Viena mozartiana, pode a concha simbolizar; — o encantatório encavo. A "concha bivalve", do poema de Manuel Bandeira. Mas eis que a flama erótica, tão deliciosa, volutuosamente galante em Mozart, só de leve arde, insinua-se na música de Haydn. É uma volutuosidade oblíqua, e talvez, por isto, mais envolvente. Pensa-se que não é nada, e é tudo.

Dêste Concêrto — (os sons marrons do cello; o marrom, uma das côres do Rococó, segundo Hanser) — que já foi atribuído a Anton Kraft, hipótese que, com sua autoridade, Karl Geiringer fulminou, possuímos as versões com Walter Reichardt (cello) e a *Pro Musica Orchestra*, Sututtgart, com

Rolf Reinhard na regência; a de Pierre Fournier (cello) com a *Phillarmonia Orchestra* regida por Rafael Kubelik e a de Emanuel Feuermann (cello) com a *Symphony Orchestra* conduzida por Sir Malcoln Sargent. Outros cellistas, a começar com Casals, gravaram-no, destacadamente Cassado, Gendron, Janigro. Não sabemos se existe gravação com De Machula, Tortelier, Starker, Leonard Rose ou Piatigorsky, êste com o seu soberbo *Montagnana* de 1739. Pela sua *supreme artistry* a interpretação cânone é a de Feuermann. Em alto nível coloca-se a versão de Mainardi. Ela capta tôda a atmosfera de Haydn, definida, definível nestes têrmos por um professor da Columbia University: *Love of life, wholesomeners, clarity, purity of feeling, noble and profound sentiment, inexhaustible humor, and impeccable craytsmanship are the characteristic traits of his art which should be treasured by us in whose art they appear so seldom.* (Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, pág. 635 — New York, 1941).

AS LIBERDADES CIVIS

Poucas semanas após sua publicação, o livro de Lêda Boechat Rodrigues (*) era citado em debates parlamentares, na Câmara. Dava, assim, o primeiro sinal de sua fôrça operativa. De que matriz prorrompe a sua atuante energia? Na composição de sua fôrça entram, naturalmente, as qualidades estilísticas da autôra (**). Mas estas virtudes não bastam para explicar a vitalidade de seu livro. Ela decorre, sobretudo, do generoso idealismo que o inspira, e da coragem moral com que Lêda Boechat Rodrigues sustenta suas idéias.

Sua crítica ao obscurantismo, às fôrças irracionais, voltadas contra a liberdade e a dignidade da pessoa humana, é de concentrada e áspera veemência.

Sua posição é de defesa intransigente dos direitos humanos, tomada esta expressão não em estrito senso, mas no extensivo e profundo sentido dos privilégios que constituem a condição mesma da vida do Espírito.

(*) Lêda Boechat Rodrigues — *A Côrte Suprema e o Direito Constitucional Americano* — Revista Forense — Rio, 1958.

(**) A análise estrutural do livro de Lêda Boechat Rodrigues constituirá capítulo do livro *Viola d'Amore*.

Lêda Boechat Rodrigues reatualiza a concepção de William James, segundo a qual a personalidade humana só existe enquanto o indivíduo conserva a capacidade para organizar sua vida na direção de valores ideais.

Creio que Lêda Boechat Rodrigues endossa a tese de Binder, segundo a qual o Direito é a expressão da *liberdade ética*. Mas, se no fenômeno jurídico há aspectos que facultam a sua definição em têrmos de *metafísica do Espírito* (Walther Schönfeld), precisamos não abandonar uma posição mais vinculada à ordem dos interêsses pragmáticos, a qual permita reconhecer que a função básica do Direito é servir à Cultura (Kohler).

Mas, que é a Cultura? É o complexo de todos os "afãs de valor" (Wilhelm Saurer) que se coordenam num todo cerrado e sem contradições. É a "realidade que adquire valor" (M. E. Mayer). De onde termos de admiti-la sustentada tão sòmente em *idéias* — desde que consideremos as idéias (Binder) como tarefas para o fazer, o criar e o sentir humanos — aquilo que é incondicionadamente essencial ao Homem (Münch).

E isto é enorme. Podemos aferir esta grandeza quando sabemos que, talvez hoje, o traço mais característico da civilização ocidental é o da alienação da pessoa humana — *alienação*, modo de experiência na qual nos sentimos como estranhos a nós mesmos. (*By alienation is meant a mode of experience in which, the person experiences himself as an alien. Erich* Fromm, *The Sane Society*, London, 1956).

Responsável por êste processo, através do qual, sob a pressão da vida social, o homem perde o centro de seu universo, é o desamparo em que o deixou o Direito. De onde ser hoje mais viva do que nunca, a luta pela proteção da pessoa humana, não só entendida no senso metafísico de ente inteligível como, também, de unidade integrante de grupos ou comunidades.

"A *anima* — escreve Lêda Boechat Rodrigues — a vida do espírito, as liberdades de palavra, religiosa e de reunião

são categorias superiores que transcendem os interêsses do indivíduo e constituem elementos imprescindíveis ao perfeito funcionamento do sistema democrático de govêrno" (pág. 171). Quando, por exemplo, o Direito Social procura, segundo Gallart Folch, compensar com marcada superioridade jurídica a inferioridade econômica dos operários, não é apenas um equilíbrio que está buscando, mas resguardar a integridade psíquica do trabalhador, isentando-a da desagregação ética provocada pelo terror da miséria. É a defesa de uma liberdade, não no sentido mais usual desta palavra, mas em sua acepção mais rara e profunda: a da liberdade como guarda de um indevassável santuário.

"A liberdade — diz Lêda — é algo mais que a isenção de restrição física" (pág. 271). Resguardá-la é a grande preocupação atual da Côrte Suprema. E é compreensível que assim seja, pois ela está chamada a dirimir conflitos, pacificar contendas, conciliar antagonismos no centro de uma civilização bàsicamente carente de ética, como o é a civilização capitalista.

Um livro como êste *A Côrte Suprema e o Direito Constitucional Americano* não poderia deixar de ser uma aguda penetração nos problemas fundamentais do homem e da cultura. Êle justifica perfeitamente Heinrich Mitteis quando nos fala no "valor vital da história do Direito".

Na ação de juízes como Evans (pág. 101); Tolmes (pág 102); Brandeis (págs. 107, 153, 165); Cardozo (pág. 108); Black (pág. 160); Warren (pág. 175); e Douglas págs. 243, 244 e 276); — tanto quanto nas páginas sôbre a intolerância (112 ss.); o conceito de "perigo evidente e atual" (148, 269); os direitos civis (9, 149. 166, 250, 262, 270 e 318); ou ainda sôbre a liberdade de pesquisa (188 ss.); na denúncia contra a tirania econômica equiparada à opressão política (165); ou na concepção do direito como instrumento de justiça social (107); ou ainda na condenação ao Estado policial (244) — em tôdas as linhas dêste livro palpita uma consciência humana debruçada sôbre a história de uma instituição onde todos os grandes problemas dos Estados Unidos e da Humanidade foram dramàticamente debatidos. (Ver pág. 14).

Lêda Boechat Rodrigues retifica erros, a começar pelo grande equívoco da visão mítica da Côrte Suprema, a que fomos levados pela palavra de Ruy. Com a transplantação para o Brasil do regime federativo — escreve Lêda — e da adoção do princípio da constitucionalidade das leis servida pelo Judiciário, o prestígio da Côrte Suprema começa a florescer em terras brasileiras. Esta construção mítica devemo-la a Ruy, sobretudo em seus livros *O Estado de Sítio — Sua Natureza — Seus Efeitos — Seus Limites* (1892) e *Os Atos Inconstitucionais do Congresso e do Executivo ante a Justiça Federal* (1893).

Estava êle, então em formidável luta contra a ditadura militar de Floriano, quando imaginou que o nosso Supremo ("o órgão que, de 92 até 931 mais falhou à República", — diria, depois, exato, João Mangabeira em *Ruy, o Estadista da Republica*), pudesse representar, no Brasil, um freio contra a prepotência do Executivo e os desregramentos do Legislativo.

Transformar o Judiciário em pedra angular do "edifício federal", como escreve Barbalho, mais do que o generoso sonho de Ruy, foi seu êrro de expatriado mental dentro do Brasil. A verdade é que até hoje — é preciso corrigir a data de João Mangabeira — o Judiciário tem falhado sempre, nas horas decisivas da história institucional do Brasil, em que pese, — ressalva Lêda — a maior de suas criação jurisprudenciais — a teoria brasileira do *habeas corpus*.

Observa Conti (*Sul delitto politico*, Roma, 1924), que o crime político ocorre, na vida dos Estados, como fenômeno de divergência coletiva, no momento em que discrepam a consciência política e a consciência jurídica. É fato que se verifica em épocas de turbulência, como manifestação do Direito de Resistência. (Ver os livros clássicos de Fritz Kern e H. Herrfardt sôbre Direito de Revolução).

Mas também o delito político pode ser uma manifestação do complexo de mêdo dos governos que transformam a vio-

lência organizada em instrumento de auto-defesa, falando neuròticamente em nome de uma ordem que supõem ameaçada. É o caminho que leva ao Estado policial (Lêda, 244); à concepção do "conceito de traição por interpretação" (pág. 276); aos "programas de lealdade" (pág. 184); à prática da auto-incriminação (pág. 293); e aos julgamentos políticos (pág. 238).

Eis porque, em face de tôda esta onda de histeria, lùcidamente exemplificada neste *A Côrte Suprema e o Direito Constitucional Americano*, às páginas 19, 122, 147 e 188, os direitos humanos reclamam proteção judiciária.

A liberdade política — escreve Rossi no seu *Traité de droit penal* — tem, vitalmente, necessidade da Justiça. Ela precisa de estar sempre defendendo-se de crimes imaginários, invocados pela mais odiosa invenção absolutista — a "razão de Estado". No Brasil, ainda recentemente, em novembro de 1956, tivemos um surto de irracionalismo político quando, a propósito da prorrogação do estado de sítio então vigente, o govêrno chegou à aberração de defender a tese do "estado de sítio preventivo". E como prova de que êsse surto reacionário não cedeu, aí estão no Congresso projetos contra a liberdade de expressão e a liberdade ideológica

A ocorrência dêstes fatos, demonstra como a conquista da forma democrática de govêrno e de convivência humana ainda não se completou, no Brasil.

Em face desta dramática constatação é que ganha novos relevos o livro de Lêda Boechat Rodrigues. Êle indica o processo de construção de um clima de garantias mínimas para a democracia política, sem a qual nenhuma forma de progresso humano e social será possível.

Disse Lêda, no início de seu livro, que o exemplo da Côrte Suprema foi uma das fonte de conceituação de Ruy das garantias individuais e das liberdades civis dos cidadões, bem como de sua doutrinação do primado do Judiciário como poder revisor dos atos do Legislativo e do Executivo.

Êste continua sendo ainda hoje, e hoje mais que nunca, o grande problema da organização democrática do Brasil: o problema das liberdades civis.

Com a sua lucidez de sempre, compreendeu-o admiràvelmente Oliveira Viana. Mostra êle, nas páginas das *Instituições Políticas Brasileiras* (2.º volume), que reconhecer e assegurar a defesa efetiva da *liberdade civil e individual*, é o único caminho pelo qual poderemos libertar o país do regulismo, da prepotência e do satrapismo que ainda hoje nos chumbam aos velhos complexos do "senhor feudal" e do "clã eleitoral".

Citando May, mostra Oliveira Viana como na Inglaterra a liberdade civil e individual foi conquistada antes dos privilégios políticos — razão pela qual a liberdade política é ali expressão viva, realidade incoercível. O edifício democrático repousa sôbre o *interêsse humano* efetivamente amparado. Então, nesta base, podem funcionar e funcionam as franquias políticas. Nós aqui, fizemos o contrário: elaboramos um código de privilégios políticos, deixando de lado, entregue ao poder de polícia ou ao poder do caciquismo estatal o destino dos direitos mais íntimos e essenciais da personalidade humana.

Na construção de um sistema defensivo das liberdades civis, o papel preponderante é o do Judiciário. Mas um Judiciário servido por homens como, nos tempos da luta de Ruy, Piza e Almeida e Pedro Lessa. Homens com a fôrça indomável, bravura indômita, e a coragem moral de alguns dos juízes cujo perfil Lêda Boechat Rodrigues traça neste seu livro, imprescindível à formação democrática do Brasil.

FICÇÃO BRASILEIRA

SERIA pueril considerar esgotada a matriz da ficção brasileira representada pela linha Norte-Nordeste que tão poderosamente renovou, com seu grande quarteto — José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz — o romance brasileiro nas décadas seguidas à Revolução de 30.

À medida em que o Brasil se tornar mais espêsso e adquirir o sentimento revolucionário — uma consciência de mudança — de seu drama existencial, a região dos grandes e brutos temas — o do destino da terra e do destino do homem, sobretudo — imporá novamente ao país sua áspera mensagem.

Norte e Nordeste, onde a vida, como os cavalos, só anda a chicotadas, têm muito da Rússia do século XIX: desde a imobilidade de Gontcharov e a tristeza de Tchekov ao misticismo camponês dos que se comprazem no sofrimento como exorcistas dostoiewskianos

Em livro de 1956 um crítico russo — Vladimir Ermilov — depois de estudar a mestria técnica e a mecânica das formas em Dostoiewski, passa a determinar o conteúdo social de sua obra. Chega, então, à análise da dualidade de Dostoiewski representada pela sua ilimitada piedade pelos

humildes e a sua poetização do sofrimento, a prédica do pessimismo e da renúncia à luta social. Como explicar a contradição?

Explica-se quando nela se vê a refração de uma época de transição e de crise — a época de Dostoiewski. Época de que crise?

A da queda dos valores feudais e da servidão territorial, a qual abriu passos à formação da Rússia capitalista. A solidão do homem que se sentia ameaçado pelo estabelecimento de novas relações sociais, esta a desgarrada solidão de Dostoiewski.

E o Brasil? Nas áreas meridionais, passos franco para a civilização industrial. No Norte, Nordeste e Centro-Oeste, as persistências medievais, desde o terratenentismo latifundiário ao hábito das cavalhadas e a predisposição messiânica.

Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa não é a história do pacto do dr. Fausto — Johannus Faustus encantador e mágico, nascido em Roda, perto de Weimar, ou, em Krinitlingen, Wurttemberg — um mito do século XV repontado no sertão de Minas?

Todos os estágios culturais porque passou a evolução humana coexistem no Brasil.

O naturalismo teológico dos romancistas do ciclo nordestino — sêcas, retirantes, cangaceiros, paroaras, misticismo — sobreviverá enquanto suas determinantes sociais não forem removidas. Por isso não creio no encerramento do ciclo Norte-Nordeste-Leste embora devamos reconhecer que a linha Centro-Oeste-Sul atualmente vem oferecendo maior contribuição ao desenvolvimento da novelística nacional.

Comprova-o, entre outros, êste *Vila dos Confins,* (*) de um autor — Mário Palmério, que integra o grupo mais

(*) MARIO PALMERIO — *Vila dos Confins* — Livraria José Olympio Editôra, Rio, 1956.

expressivo da nossa ficção atual: o dos mineiros, paulistas e goianos.

É necessário situá-lo nessa *community of belief* — província na qual se afundam as raízes da ficção, e cuja demarcação, segundo Daiches, é imprescindível à compreensão crítica dos autôres.

Localizá-lo em sua "cultura" é etapa necessária à verificação da mensagem que a obra encerra. Sòmente desta forma poderemos apreender o valioso de seu código simbólico; traduzir suas cifras míticas e proceder a seu julgamento. Ou identificamos as conexões que se estabelecem entre a obra literária e o contexto cultural no qual foi produzida, investigando sua gênese na civilização de onde prorrompe, buscando seu significado nas relações de sua estrutura artística com a realidade objetiva que a motivou, condicionou e à qual se dirige, ou teremos sempre a obra de arte como papirus cujos hieroglifos jamais leremos. A análise em ação funda-se na culturologia — parte da pesquisa das circunstâncias em que se deu a obra de arte, passa ao estudo dos materiais que ela selecionou para organizar sua estrutura significativa para, depois, chegar à compreensão de seu sistema ideológico.

Vila dos Confins insere-se no curso da ficção sertanista brasileira, o qual, rio nas nascentes, desceu das fontes mineiras: Bernardo Guimarães e, rio engrossando no caminho com Arinos, Lobato, Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos, (*) desagua no amplo estuário: João Guimarães Rosa. Mineiros, paulistas, goianos.

Embora Mário Palmério não renove a prosa de ficção deflagrando uma revolução léxica, sintática, semântica, rítmica e estrutural como o fêz João Guimarães Rosa, traz apreciável contribuição à codificação dos falares regionais do Brasil. Carece, entretanto, de agressividade para saber que a obra de

(*) Para evolução do sertanismo literário, ver Tristão de Athayde, *Afonso Arinos*, Rio, 1922.

arte é condensador de energia, e o artista, o domador da violência. As invenções linguísticas a que se arroja um Autor destinam-se não a aumentar o número de verbetes dos dicionaristas, mas a atender com urgência as necessidades de comunicação com o mundo irrompente do ainda-não-dito, o inaudito.

De comunicação com êle, ou de expressão dêle, o qual não se *descreve* com palavras aplicáveis aos objetos usuais. Na sua calma grande, Bach sentiu necesidade de instrumento novo para a sua expressão — inventou a *viola pomposa.* Neologismos, singularidade de giros sintáticos, mudanças de domínio semântico, eis fatos que só existem para os filósofos. Nas mãos dos artistas, cada um dêles é um milagre de artesania, som novo na corda da viola.

Vila dos Confins sustenta uma tradição — é fiel à linha Centro-Oeste. Editado em 1956, mantém vivos pontos de contato com outros romances da mesma época, os quais a crítica carioca ignorou.

Pelos filamentos filológicos liga-se a *Chão Bruto*, de Hernani Donato, e a *Daga Moriga*, de J. Herculano Pires, mitos novelários construídos com o dialeto do sertão paulista. Quanto ao ecológico, prende-se a *O Tronco*, de Bernardo Ellis, de ação encurralada na região fronteira de Goiás, Bahia, Maranhão e Piauí. Pondo, porém, maior ênfase no sociológico e no social, Ellis comunica a *O Tronco* uma fôrça política que atinge o plano trágico, fato que não ocorre em *Vila dos Confins*, apesar de preocupado com a fixação dos hábitos políticos do sertão. O senso do drama social, o poder de criação do estranho, a fôrça de captar o noturno dos homens acossados, de lavorar sôbre realidades convergentes, de usar a obliquidade poética e de aliár o anímico ao sociológico, como nesse *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, — são valores que não se inserem em *Vila dos Confins.*

Mas é de um mineiro — João Alphonsus — êsse emocionado amor aos bichos; e, do geralista Guimarães Rosa, a ternura idílica pela natureza, o gôsto santo da água — traços de parentesco em vez de simulação, porque autênticos.

É autêntica a transcrição, a transposição literária do Sr. Mário Palmério.

A insuficiência da sua novelística, de raízes tão tradicionais — cuja tradicionalidade reponta no seu tic realístico século XIX — parece decorrer da forma equívoca pela qual o romancista toma o conceito de *mimesis*.

Êle o entende no sentido de cópia, decalque, quando em seu senso exato *Arts simia naturae* significa que a arte imita a natureza, não reproduzindo-a, repetindo-a, arremedando-a, mas agindo *por processos idênticos* — isto é, *cria* formas como a natureza as cria. (Cassirer, Huizinga). Da simples leitura, aliás, do livro de Erich Auerbach — o maior livro de crítica literária contemporânea, emerge a lição de que a norma *Ars imitatur naturam* só funciona quando corrigida pela qualidade suprema do artista — *saper vedere*, de Leonardo.

Na crítica de romance, como hoje o fazer Blackmur, Leavis e Prichet, deve-se acrescentar, na análise do *plot*, critérios historicistas aos exclusivamente estilísticos. Como o praticam, por exemplo, Daiches ou Pongs. Êste último (**) centra, inclusive, o estudo da obra de ficção nas suas relações com os acontecimentos políticos, fazendo o inventário de tôda a época moderna e sua transformação através da criação novelística.

Podemos, pois, formular a questão: que lugar vem ocupar na literatura brasileira, e especialmente no processo evolutivo do romance brasileiro, Mário Palmério? Não alcançando sua contribuição linguística, dimensão que ultrapasse o filológico, a racolta que interessa apenas ao estudo do coloquial, a sua dicção está, por isto mesmo, marcada pelo registro do falar regional. Vale dizer que nele há ausência de estilo, de apresentação de um idioma próprio segundo o conceito atual de estilo.

(**) Hermann Pongs — *Im Umbruch der Zeit — Das Romanschaffen der Gegenwart* — Göttingen, 1952.

Mário Palmério serve-se da *língua strumentale*, a língua que está à disposição do uso coletivo.

Hugh Kenner escrevendo sôbre Pound, observa que, para o artista, "seu período de fecundidade começa quando êle inventa uma linguagem própria". E acrescenta: "O inovador maneja a língua por novos caminhos porque sua expressão liga-se profundamente à sua sensibilidade — a sua sinceridade é demasiado urgente para se satisfazer com moldes prontos" (*). Outra não é a lição de Spitzer (**) quando assegura que "todo aquêle que pensa e sente fortemente, inova em sua linguagem. A criatividade mental insere-se imediatamente na língua — torna-se criatividade linguística."

O autor de *Vila dos Confins* não pratica êsse uso subjetivo da língua, uso determinado pela vontade de criar expressividade. Recheia sua forma literária de dados dialetais, imaginando que assim consegue fundar a sua prosa.

A lição de uma romancista como Clarice Lispector, a qual, partindo das palavras, de uma espécie de aplicação na elaboração da prosa da técnica do *monsense verse*, abriu uma perspectiva nova para a novela brasileira, a qual colocou sob o signo de féerico, não lhe foi útil. Como também não soube assimilar o expressionismo linguístico de Guimarães Rosa.

Tôda uma tradição, pequena, mas decisiva, para arrancar a escrita brasileira da indigência léxica e à sua pobreza sintática, foi abandonada. Ou imaginará o autor que há incompatibilidade entre a novela destinada à fixação de *falkways* e a riqueza da factura literária?

Considerará que os romances da terra não poderão comportar outros valores que não sejam os do documentário, do *costumbrismo*, da matéria bruta?

(*) Hugh Kenner — *The Poetery of Ezra Pound* — Londres, 1954.

(**) Leo Spitzer — *Linguistics and Literary History — Essays in Stylistics* — Princeton University Press, 1948.

Como explicaríamos, então, o realismo mágico dos modernos italianos — Elio Vittorini, Cesare Pavese, Fortunato Seminare? De um Sillampaa, tão lido no Brasil há alguns anos? Ou de Rómulo Gallegos, no qual o documentário social mais candente não exclui o poder órfico?

Sustentando só o ecológico, no coloquial, no documentário — ainda que em tudo isto sempre ou quase sempre excelente — sòmente por equívoco pode-se dispensar ao sr. Mário Palmério tratamento que se deva dar ao escritor na plena posse de suas qualidades.

A crítica alemã considera o romance uma forma simultânea de arte e de poesia. Mas para atingir esta categoria deve começar sendo um universo concentracionário, fechado sôbre si mesmo, com subsolo e esfera estelar próprios, como o *Doktor Faustus*, de Thomas Mann Poderá a crítica desmontá-lo, em seus ícones verbais, na orquestração de temas, na determinação dos *leitmotive*, na elucidação de suas formas simbólicas. Ou enfrentar o enigma noturno do *Finnegans Wake*, seu criptograma onírico e nêle identificar todo o ciclo histórico da humanidade condensado num *circular design*, do qual cada parte é princípio, meio e fim.

Nenhuma atitude seria mais anticrítica do que a de apontar tais armas para êste *Vila dos Confins*. O *plot* esquematizado à base do pitoresco e do anedótico, mais *casos* que fábula; a iluminação uniforme das cenas; a ausência de esfumatura e nuanças; o tempo sendo ainda o cronológico, não visto da angulação bergsoneana da duração, condição de emoção poética; a auscultação do inconsciente; tal carência o situa na área da desatualização artística, e o transforma num documento. Um simples documentário.

Nenhuma das estratégias do romance contemporâneo — monólogo interior, correntes de consciência, descontinuidade temporal, a pluralidade cênica, fusão dos planos mentais ou pulverização da memória, cortes transversais na existência, o contra pontístico, ação simultânea, emulsão volitiva, representação multidimensional da realidade, etc., — informa a

sua estrutura, alicerça sua arquitetura, participa de sua instrumentação.

Arte em estado larvar. Narrativa discursiva-tradicionalista. *Decoupage* linear. Em síntese: o "technical problem" não se faz presente. Esta carência transforma o romance *Vila dos Confins* num paradigma: êle representa bem o atrazo técnico da ficção brasileira.

A crítica estilística será agora completada pela historicista. Ela nos dirá que o romance de Mário Palmério, ignorando a revolução na estrutura novelesca realizada a partir de Joyce e Proust, Virginia Woof e Doblin, de Broch e Musil, Kafka e Faulkner, é apenas significativa do marginalismo da ficção brasileira, na qual até hoje a palavra ou a própria estrutura novelesca não se tornaram elemento tão básico quanto o assunto, o tema.

Claude-Edmond Magny mostrou-nos, em *L'Age du Roman Américain* como os valores cinemáticos enriqueceram a técnica novelística; em ensaio bem conhecido, Wladimir Weidlé traçou o roteiro do realismo mítico como reação à ausência do fluxo poético no romance, um realismo de retôrno à terra como à infância. A. A. Mendilow (*Time and the Novel*) debateu todos os problemas do sentido e da técnica do tempo no romance, etc.

Não aproveitamos estas lições apesar de nossas grandes exceções: os ensaios de Adelino Magalhães empregando, em suas noveletas, o monólogo interior: Osvaldo de Andrade, utilizando, em *Os Condenados*, a descontinuidade cênica: José Geraldo Vieira mudando de técnica de romance para romance, desde *A Quadragésima Porta* a *O Albatroz;* Adonias Filho, no romance do cacau, equacionando o problema terra-religião; Antônio Callado retomando o monólogo interior em *Assunção de Salviano*, ao rever, sob novo ângulo, o tema do misticismo do Nordeste; e Guimarães Rosa adotando o processo do *put-everything-in*, com o qual subverteu a ordem institucional da criação novelesca.

Êsses belos exemplos continuam solitários. O romance brasileiro prossegue não incorporando nenhuma das conquis-

tas da técnica de narrar, ampliada, enriquecida e engrossada pela interdependência de tôdas as artes apesar do esfôrço de renovação daqueles autôres. Têmo-la anquilosada pelos resíduos de um naturalismo retardatário.

Não é preciso buscar exemplos europeus, ou norte-americanos, para a caracterização do nosso descompasso.

É aqui no Continente, que encontramos os dados para o confronto. Sob o impacto de Joyce e Kafka, temos no Equador, Adalberto Ortiz, com *Juyungo;* Jorge Fernandez, com *Agua;* Costa Rica, Joaquim Gutierréz, com *Manglar;* México, Agustin Yañes, com *Al filo del água.* Sob o signo do neo-realismo germano-russo, temos no Equador *El Exodo de Yangana,* de Angel Rosas, e *Media Vida Deslumbrados,* de Jorge Icaza. Na Guatemala, Miguel Angel Asturias dá-nos *Hombres de Maiz,* em que com um realismo encantatório desce aos subsolos da realidade social, levanta o mural do primitivismo agrário, compondo com seu musicalismo vocabular, quase silábico, um romance que é, a um tempo, poema, balada e libelo. Em *Caos* Flávio Herrera, também guatemalteco, através de uma imersão nas fôrças feéricas do universo, comunica-nos com a rude vida rural de seu país. Da Venezuela é preciso falar na reelaboração dos processos dos grandes russos do século XIX e da técnica espanhola de Goldós e Baroja, em Gallegos?

Mas o quadro não está completo. Falta uma referência ao cubano Alejo Carpentier, dêste *Acoso,* trabalhado na atmosféra irreal da música e do monólogo interior, em que se expõe o drama de uma geração, drama real, sem gratuidade ou narcisismo. Ficção de um novelista purificado nos fogos da mais alta cultura, no qual a cultura não se converte em narcisismo ou sofisticária, porque antes o leva a pensar não o problema da liberdade em abstrato, mas da liberdade como condição concreta da nossa existência de sêres humanos.

Os problemas sociais dos *llaneros, cholos, montuvios,* do índio como uma espécie de mujique da cordilheira, êsses temas, por mais enganjados na sua manipulação, não são

tratados apenas como *assuntos* ou documento. Mas "alta fidelidade" exige requintes artísticos. Depois dos experimentos de Joyce, Proust, Dorothy Richardson, enfim, da desintegração do romance tradicionalista, podem os romancistas ignorar o "technical problem"?

Vale um romance só pelas suas diretrizes ideológicas, ou sobretudo pelo grau de concreção artística atingido? Pode ser grande livro aquêle que ignora o seu tempo, não só o idearium de seu tempo, mas, também, as conquistas técnicas, as perfeições do *fazer?*

Mas se à aventura artesanal de um Asturias, poderemos opor, inclusive com antecedência no tempo, a aventura técnica, as preocupações de fatura de Adelino Magalhães, onde o descompasso entre a nossa ficção e a própria ficção indo-americana?

Existe, sim. Nossos autôres — os raros da revolução técnica — estão integrando apenas à ficção brasileira nas conquistas da metáfora, da artesania, mas não a estão revigorando pela aquisição de uma consciência social galvânica.

Ao realismo teológico dos nordestinos, àquele poder ígneo de *Fogo Morto,* gostaríamos ver mesclada a revolução técnica, inclusive para a incorporação de áreas como a dos ervais, dos pantanais, dos cocais e carnaubais, castanhais e maniçobais aos reinos do romance brasileiro, muito adstrito aos ciclos do gado, sêca e jagunçada.

A missão dêstes descobrimentos — eis o que pedimos aos novos romancistas do Brasil.

O conceito musical de *arte-limite* — a de impossível ou inútil repetição — é válido também para a literatura. Disto não temos tido muita consciência.

Sòmente cinqüenta e cinco anos após a publicação de *Os Sertões,* ultrapassamos, com Guimarães Rosa a etapa euclideana. *Vila dos Confins* gravita na órbita roseana — do primeiro Guimarães Rosa, o de *Sagarana.* Não tem a complexidade de *Corpo de Baile,* cifrado êste, renovado e tenso,

no primado do mais sutil sôbre o mais denso. Não singra as águas do épico-feérico de *Grande Sertão: Veredas* (*). Mas nem por isto perde seu interêsse, sua quase importância de prospecção do infra-mundo brasileiro, a sertania. Sertão — *desertão* — solidão da terra, lugar arcaico onde não chegam as vozes do mundo. E isto é válido também para a ficção de Mário Palmério, tradicionalista pôsto à margem da revolução técnica

Daiches está certo: impossível (*The Novel and the Modern World The University of Chigado Press*, 1948) compreender, interpretar e julgar todos os fatos da ficção sem relacioná-los com a civilização de onde emergem.

(*) A Obra de Guimarães Rosa é objeto de vários capítulos do volume *Viola d'Amore*.

CESAR FRANCK

A SONATA *em lá maior para violino e piano*, de César Franck.

Pela sua luminosa serenidade, a música de César Frank é das que nos transmitem maior impresão de imaterialidade. É arte de um homem despreendido do mundo — de um homem que conheceu o mistério da Graça. A pureza radiosa de sua alma, uma das mais nobres que já existiram na face da terra, comunica à sua música qualquer coisa de etéreo e angelical, qualquer coisa que o coloca ao lado de Bruckner, "o músico de Deus". Como Bruckner, diz Kurt Pahlem, Franck não buscava no trabalho a glória mundana — transformava-o em serviço divino. Sua música era *ad majorem Dei gloriam*. Mas só sob êste ponto de vista, pode-se falar de Bruckner quando se fala de Franck. É verdade que o consideram *le germanisant César Franck* — esta expressão há de se referir menos à sua herança biológica — pai belga, mãe alemã —e mais à sua ascendência artística: Bach, Beethoven, Brahms.

Chamaram-no também de Brahms francês, ou de Brahms do catolicismo. Com efeito, a arte de Franck, católico, tem tôdas as virtudes de Brahms, músico luterano, e nenhum dos inconvenientes estéticos da arte de Bruckner, músico católico. Talvez, então, fôsse melhor dizer que sua linguagem musical

era sacra neo-gótica. Mas, como acentua Otto Maria Carpeaux em sua *Uma Nova História da Música*, a música profana de Franck é mais *religiosa* do que a sua música sacra. A cada final da Sonata para violino e piano, pelo seu júbilo extra-terrestre, é uma prova da presença dos temas celestes — uma alegria solene e uma calma certeza, diz Louis Aguetant, são raios de luz sobrenatural que emanam de César Franck, poeta da vida interior, lírico da intimidade mais funda do coração humano.

De algum modo, a Sonata para violino e piano traça a curva da evolução espiritual de Franck — o *Allegro ben moderato*, no vigor de seu ritmo, e o *Allegro pasionato*, inquieto, agitado, expõem as torturas tumultuosas de um temperamento aferrado ainda ao humano, ao muito humano — a paixão. O *Recitativo Fantasia* marca o rompimento, sob o impacto do sonho, com as cadeias da paixão. Na alegria luminosa e exultante do *Allegro poco mosso* (*dolce cantabile*), o coração de Franck entra translúcido na estrada de Damasco. Abrem-se, nesse último movimento, com as chaves do violino, as portas do Inefável.

Um escritor que escrevia sôbre música com grande nobreza estilística — e não há outra maneira de escrever sôbre música senão tentando que as palavras também se façam música — referiu-se à arte francksiana dizendo que ela lembra "a branda beleza dourada de Corregio". Invocação do mestre de Parma só devemos aceitá-la partindo de um conceito tìpicamente literário — o da audição colorida. Não é um conceito específico de música, mas de literatura — um recurso, por via do qual, associando som e palavra, procuramos atingir com as palavras o que está além das palavras.

Esta imagem da beleza dourada, significando o *golden sheen* irradiante da música de Frank — ondas flavas flutuando fluídas num universo mágico — em nenhuma outra obra poderemos contemplá-la com maior deslumbramento do que no último e feérico movimento da Sonata para violino e piano.

MITO E SÍMBOLO

A PREOCUPAÇÃO artística dos novos romancistas americanos já foi atribuída por Michel Mohrt à influência exercida pela crítica estruturalista na formação daqueles escritôres. O romance estético representado, nos Estados Unidos, por Frederick Buechner, Jean Stafford e Lewis Auchincloss, é explicado, nas origens de seu virtuosismo técnico, pelos novos padrões impostos pela crítica à literatura. Generalizou-se tanto esta convicção que já houve quem classificasse ao mais representativo dos romancistas estéticos — Frederick Buechner — como "um universitário formado pelo *new-criticism*".

O novo romance brasileiro, a partir de João Guimarães Rosa, vem organizando a sua estrutura interna e sua feição estilística segundo cânones estritamente estéticos, em oposição ao romance da fase anterior, inteiramente submetido ao primado do social. Ao contrário, porém, dos americanos, não podemos explicar essa revolução na estrutura do romance brasileiro pela influência da crítica no comportamento dos novos ficcionistas. Aqui temos precisamente o reverso do que ocorre nos Estados Unidos — a crítica é que se vem sentindo obrigada, para não entrar em decompasso, a alterar seus métodos, processos e vocabulário e, assim, reequipada,

registrar exato o gráfico daquela revolução. O problema das relações da crítica com a ficção brasileira já foi, aliás, lùcidamente fixado pelo professor Afrânio Coutinho quando demonstrou como "o caso de um Guimarães Rosa, entre nós, violenta completamente os quadros da crítica tradicional, que fica perplexa diante dêle, incapaz de penetrar e compreender um mundo e uma fala inadequados à aferição pelos padrões tradicionais".

É nessa situação singular que se encontra o sr. Antonio Callado. À exemplo de João Guimarães Rosa, Clarice Lispector ou José Geraldo Vieira realiza êle, entre nós, aquilo que, em *Brigada Ligeira,* Antonio Cândido denominou de *romance de cultura.* A aliança entre o regional e o universal, por conta da qual Otto Maria Carpeaux localizou *Assunção de Salviano* num novo nível de síntese, nós a reencontramos neste *A Madona de Cedro,* (*) acrescidos, apenas, os dados do enlace: à fusão do regional com o universal junta-se a aliança do clássico com o moderno. Aos elementos constitutivos do romance tradicional — enrêdo, caracterização, diálogo, ação — acrescenta o romancista os novos recursos da técnica de narrar: monólogo interior, *suspense, switck-back,* apêlo ao alusivo, processos de reversão do tempo, métodos oblíquos de atingir o poético, etc. Da sutil e fina alquimia extrai, Antônio Callado o ouro de uma perspectiva nova. Segue êle, nesse trabalhar em fusão o velho e o novo, os rumos do romance experimental, na sua busca de soluções artísticas para os problemas que a necessidade de narrar suscita aos escritores. *The future of the novel many depend on its capacity to add a new dimension by absorbing the poetic experience of life and developing a new kind of poetic prose to express it.* (S. D. Neil, *A Short History of the English Novel,* New York, 1950).

Ao *plot,* aos temas, ao *setting,* ao *montage,* acrescenta o autor de *A Madona de Cedro* elementos novos que marcam

(*) Antonio Callado — *A Madona de Cedro* — Romance — Livraria José Olympio, Rio, 1957.

para o seu romance um diferente espaço na literatura brasileira. Vejamos um exemplo tomado à sua técnica: nas páginas finais a idéia da Graça atingida por Delfino Montiel não nos é comunicada pelo espetáculo do seu sacrifício ao pêso da Cruz, mas pela reação que a Paixão de Delfino provoca em Mar e no Padre Estevão os quais, à porta do Santuário, funcionam como "refletores" da Redenção. Algo como a técnica de Henry James em *What Maisie knew,* onde uma tragédia doméstica se "reflete" nos olhos inocentes de uma criança

Se em várias passagens de *A Madona de Cedro* o leitor assinala traços joyceanos, revelados no apêlo à técnica do monólogo interior (páginas 52, 53 e 72); se o autor recorre ao uso do processo típico de Joyce — *stream of consciousness* que o grande reformador elevou à categoria de instrumento máximo de captação da vida psicológica, — é, no entanto, nas descobertas de Henry James que Antônio Callado encontra seu maior arsenal técnico.

Em *A Madona de Cedro* é rigorosamente observada a estratégia do *omniscient author* — método dramático aplicado à novela pelo qual o narrador não interfere no relato. Como no teatro o leitor do romance acompanha os acontecimentos apenas através das relações e reações entre os personagens Processo típico de Henry James, Antonio Callado dêle se utilizou em *A Madona de Cedro* com a destreza e brio com que compoz seu drama teatral: *A Cidade Assassinada.*

Mas êsse autor está sempre disposto a refazer as experiências dos grandes narradores que acrescentaram novos recursos à técnica de narrar. Seu processo de descrever acompanha uma lição de Flaubert dada a Maupassant, e da qual Conrad gostava de se recordar: a da apreensão do objeto pelo realce exclusivo de seu detalhes mais significativos. Não escrever somando, mas eliminando, depurando, despojando o real de suas roupagens até que êle atinja uma exata nudez essencial.

Eis porque leitores apressados podem colher certa impressão de esquematismo, de domínio do linear na composição de Antonio Callado, em cuja tessitura predominam os valores plásticos.

Mais do qeu fazer *ouvir* as coisas, seu objetivo é fazer-nos *vê-las*. Limitar o raio da observação para ver mais intensamente, eis sua lei.

Mas há outro ponto em que êle se encontra com Henry James — é quando elege como seu alvo artístico obter o *máximo* de ressonância sôbre um *mínimo* de experiência. E ao fim, a convicção de que a vida pode ser recriada pela imaginação sem que se pague tributo ao abjeto e ao sórdido.

Há alegria na sua arte — a alegria do artista que, na soberania de sua consciência moral, reconhece que, na arte a vida se contempla a si mesma, purificando-se no ato desta contemplação. Eis porque uma arte desta natureza não se pode render à espontaneidade da invenção: antes necessita ser bem estruturada, coesamente articulada, compacta — é arte àrduamente conquistada.

O sr. Antonio Callado é um *craftsmann* do romance. A mais aprimorada técnica e a mais fina estratégia êle as destina ao assedio de um estranho mundo muito parecido ao de Graham Greene ou Par Lagerkvist. Traços de parentesco que dignificam o aparentado.

Os problemas de Delfino Montiel têm de ser resolvidos sem o amparo de ninguém, nem mesmo de Deus, tal como os de Scobie, em *The heart of the matter*. A tremenda ambigüidade lagerskvsteana do *Barrabás* — sátira ou alegoria? — suas perplexidades e subentendidos à sombra de uma Cruz, como as de Delfino também à sombra de outra Cruz — eis a fronteira onde termina uma história e começa a escolha.

Mas a história desta Escolha é a própria trama do *romance axiológico*.

Nesta perspectiva, a do romance dos valores, a da novela do Valioso, a cuja dimensão aspira o romance de Antonio Callado, a frase, por exemplo, que surge em *A*

Madona de Cedro, à página 105 sôbre a burocratização da vida mística, e que poderia ser vista como lance de humor, cresce de significado à luz de uma visão maior quando vêmo-la entroncar-se na teologia de Kart Barth, marcada pela "luta contra a secularização do religioso".

Embora o material do sr. Antonio Callado seja a *insecuritas humana* (Peter Wust), ardente leitor de Schweitzer, procura êle sempre fazer descer sôbre "a profunda noite dos sêres naturais" (Wust) "a claridade cristalina dos puros sêres espirituais" (Wust).

A grande lição de Schweitzer, de "respeito pela vida", de exaltação e defesa da vontade incondicional de viver, êsse aprêço moral pela existência em si mesma — ética do Sermão da Montanha, da Epístola de São Paulo aos Coríntios e do Cântico dos Cânticos — é também a *Weltanschauung* do jovem romancista brasileiro. Se em certos momentos adquire êle um ar sombrio quando fala num *Deus Absconditus*, seu instante melhor surge, porém à hora em que arma o drama do Padre Estevão em têrmos de "stress" entre Virilidade e Espiritualidade, "galhos que sugam sustento do mesmo tubérculo a inchar na terra fresca e escura". (pág. 52).

Entre o sentido da terra e o "sentido da transcendência" — o fazer-nos *um* com a Carne, como Homem, no êxtase do Ato; ou o fazer-nos *um* com Deus, como o Santo, no êxtase da Contemplação — Padre Estevão parece que compreendia — assim imaginamos — que a palavra *virtude* implica fôrça, de onde não haver Santidade sem Heroicidade, nem herói possível sem um fundo interno de contemplação e uma imperativa vontade para os valores, *Wille zum Wert*.

Levada à maior intensidade a dulidade em que se dilacerava a figura barroca do Padre Estevão — o qual, funcionaria numa sub-história, sub-tema ou sub-solo — provável teria enriquecido ainda mais o significado e a beleza de *A Madona de Cedro*.

Barroco — Congonhas do Campo — é o cenário do romance. A evidência do sobrenatural e o conflito entre a Santidade e a Sensualidade são da essência do Barroco.

Cindia-se Estevão (pág. 50) entre sentimentos em oposição: o de não ter varado brenhas a serviço do Senhor — (culpa pela *não herocidade*) — o arrependimento (pág. 238), de não haver servido "a Deus na estrada" e o choque com o remorso (pág. 51) de "viajar léguas e léguas para poder jazer com mulher" (culpa pelo não *Santidade*).

A mesma tensão que está na raiz do barroco integra também a natureza do *santo*, o qual, tal como observa Johannes Hessen, contém dois momentos essenciais: um de atração, outro, de repulsão, pois que a santidade é *mysterium tremendum et fascinosum*.

Argila clara-escura, Padre Estevão revela-se em *A Madona de Cedro*, como a mais viva fôrça de adequação da novela ao cenário em que transcorre a ação dramática.

Como etéreo som perdido de celesta é a figura de Mar, de morna carnalidade, apesar de sua espuma mozartiana: graça, beleza e inefável poder de mistério.

Desde *Assunção de Salviano*, os temas de Antonio Callado são os da experiência religiosa. Não os vivifica, porém, a partir de uma "ortodoxia", no sentido eliotiano, a exemplo dos srs. Gustavo Corção, Otavio de Faria, Adonias Filho, Lucio Cardoso, Cornélio Penna — mas partindo de uma visão poética de universo místico.

Escolheu o romancista de *A Madona de Cedro*, para contemplar o Santo, o ângulo da *poesia numinosa* (Santayana) do qual não se afasta nem mesmo quando mergulha no *dark-world*, como na cena do encontro de Juca Vilanova com Pedro Sacristão, pág. 170 ss.).

Até *la critique rosée* é capaz de reconhecer que uma linguagem estereotipada não consegue comunicar ao leitor o frêmito novo reclamado pela natureza de certas obras literárias. Não é êste, no severo rigor do preceito, o caso de *A Madona de Cedro*. Mas justamente porque importa a contribuição de seu autor para o desenvolvimento da literatura brasileira, sobretudo como enriquecimento de nossa tematologia literária e das técnicas de compôr, desejaríamos mantivesse sempre o novelista a sua expressão artística isenta dos "tics" oriundos do intenso convívio com outros idiomas, ou de leve poeira jornalística, os quais maculam a harmonia de sua prosa. Tarefa fácil, de voluptuosa e calma alegria para o miniaturista que, com fina delícia descreveu as vinhas de Hesse, captando as nuances cromáticas de visuais vinhos vigorando no louro-fräulein, mais densas nos Tokay e Riesling, maior concentradas no espesso moreno-marron Cabernet — hoffmanianos fluídos repaganizando, sôbre o Reno, um medieval mosteiro do século XII...

Polir e repolir a dicção de um tal artista é mais exigência da própria perfeição a que êle aspira que respeitalona caturrice crítica.

Escrevendo sôbre *Essaú e Jacó* — "romance de linhas severas, repousado, em que a superior maestria dispensa o tema das paixões"; romance informado, na sua pureza de épura pelo "gôsto de obra lapidar, do objeto perfeitamente lapidado" — num dos mais belos livros da crítica brasileira, disse Barreto Filho que, com *Essaú e Jacó*, o velho Machado "se reune à grande família dos espíritos que podem fazer alguma coisa independentemente da matéria pobre que manipulam, trabalhando pelo júbilo de inventar a forma e de acabá-la perfeitamente; daqueles a quem é dado chegarem ao *divertimento* e estarem ainda aí construindo coisas sólidas".

E recorreu o crítico ao exemplo de Bach para definir a grandeza lavoral de *Essaú e Jacó*: "Essa narração é um exercício, mas como os cânones, ou as lições do *Cravo Bem Temperado*". (Barreto Filho, *Introdução a Machado de Assis*, Rio 1947).

No capítulo *A Religião da Obra bem Acabada*, de seu livro *A Ilusão Literária* (Belo Horizonte, 1941), observa Eduardo Frieiro que "a arte de escrever outra coisa não é que a arte de emendar."

A idéia da obra bem concluída não se refere, exclusiva, a uma certa espécie de nitidez e simetria decorrentes da correção gramatical; relaciona-se com outra disciplina mais

excelsa, a qual consagra a revolta contra o espúrio, a mescla, o informe, o inarticulado, ou o displicente — carências, deficiências sòmente removíveis pela beneditina paciência de polir, limar, esmarilhar, esmerar. Não falo em nome de um gramaticalismo esterilizante, mas de uma secreta modulação das palavras — a sofrida necessidade que todo artista sente de recorrer a algo como o *Italian Vernish* com o qual, em Cremona, se davam os últimos retoques nos *stradivari*.

Êsse poder de realização, condensado no estilo-forma que dura e perdura é expressão tanto de uma disposição artística quanto de uma fôrça moral — a disposição para a vivência profunda do mais alto dos valores: o valor do bem e da beleza.

Num trêcho de suas *Páginas de Estética* (Rio, 1905), João Ribeiro lembra que Frei Luiz de Souza sòmente se fêz o maior dos nossos estilistas porque foi homem de férrea vontade e caráter. Êsse homem duro deu à sua prosa a mais bela e meiga melodia.

Vem de Santo Agostinho, hoje considerado, pela singularidade de sua posição na crise do mundo antigo como o primeiro europeu e o primeiro homem moderno, o entender o universo como *carmen universitatis* (De Música, VI, xi, 29) mistério captável graças a uma enérgica vontade para a verdade e a beleza. Porque pertence. Antônio Callado a essa antiga, posto que sempre nova estirpe humana, é que se deseja para a sua prosa a geometria exata do cristal, luz e recortes limpos.

Reconhecemos que, nesta insistência sôbre os deveres de realizar estrita análise objetiva estamos sobrepondo os *high-standards* pelos quais temos preferência pessoal.

Embora entendamos que, no escritor, a escrita deve organizar-se como se organiza o próprio universo, partindo do inorgânico até atingir, através de planos, eixos, vértices e centros de cristalização e simetria o cânon das formas vivas mais perfeitas, a verdade é que livro de narrador não precisa ser a rigor livro de grande prosador. Claro ganharia mais se o fôsse.

A prosa de Antonio Callado é, via de regra, de *estro harmônico*. Mas seu grande interêsse está centrado na preparação da *forma interna* da novela. Isto, talvez, porque se inclua êle no grupo dos escritores *táticos*, da classificação de Valéry — *táticos*, os que escrevem ao impulso espontâneo do primeiro movimento, em oposição aos *estrategistas*: os de lenta, minuciosa, progressiva elaboração.

A compreensão desta distinção, em seus desdobramentos mais profundos, provàvelmente se fará melhor à luz de exemplos. Machado de Assis, estrategista, está sempre aferrado ao propósito de *ocultar* o entrecho dos romances, preferindo *revelar* os segredos da tessitura da ficção, *desnudar* a maneira de construir, expôr sua técnica. Sente mais alegria em mostrar o *processo* do que em mostrar a *história* — a carpintaria em lugar da fábula. Para a consecução dêsse objetivo suspende constantemente a narração, recorrendo à *técnica do diálogo com a jovem leitora*. Em seus romances há sempre uma "jovem leitora" com a qual passa a conversar, à hora em que entende de interromper o fluxo narrativo.

Como tático, Antonio Callado age sempre pelo processo inverso, ou seja, o método da ação pletórica. O seu júbilo é o de estar revelando constantemente o pleno, trepidante curso dos acontecimentos. Nele prevalece a *ficção* com o poder de sua fôrça pura. Prefere ocultar o processo, a carpintaria. Sua euforia está em fazer-nos *ver* a todo instante, ininterruptamente, a história. E usa de forma tão intensa e intensiva êsse método de *desocultar* a fábula, mostrar o mito, desnudar o entrecho que vêzes, tangencia os limites da *detective story*. Mas, dêstes *raids*, salva-o sua perícia.

A medida da grandeza da obra de arte verbal, já o disse Eliot (*Essay Ancient and Modern*, Londres, 1954), não a teremos aferindo-a, apenas, pela tábua dos valores eminentemente literários. A valorização integral de uma obra de arte literária exige que, ao lado dos valores estéticos apontem-se, na obra julgada, implicações de outra ordem e natureza. A tal critério de análise valorativa resiste *A Madona de Cedro*. Ela amplia a área do romance brasileiro, incor-

porando à nossa ficção a região em que melhor se sente a presença dramática do Aleijadinho.

As velhas cidades de Minas já existiam, com sua atmosfera tridentina, seus roxos litúrgicos, suas ladeiras à Golgota, seus silêncios contemplativos, sua paz meditativa, na poesia mística e no simbolismo "baixo-contínuo" de Alphonsus de Guimaraens.

Com o barroquismo de seus adros, anjos, profetas, altares, naves e igrejas, valem aquelas cidades como uma espécie de transcrição plástica da Baviera. São, do ponto de vista de uma geologia do espírito, a mais *mineralizada* das regiões brasileiras. Pela sedimentação de sua historicidade, a estratificação da cultura promanando de galerias subterrâneas, têm perfil de chão do Tempo, Símbolo e Mito.

Mas só agora, com *A Madona de Cedro*, Antonio Callado, ingressam no reino vivo da ficção o burgo barroco do Aleijadinho e seus doze profetas — pedras que acordaram para a glória de Deus.

O ROMANCE BRASILEIRO

Em um dos capítulos da segunda série dos *Estudos Brasileiros*, dizia em 1894 José Veríssimo: "Um dos meus projetos mais queridos — e qual o escritor que não os faz? — fôra escrever um livro sôbre o romance e os romancistas brasileiros. Eu não quisera, porém, fazer simplesmente a apreciação biográfica e literária do artista e de sua obra, não; meu desejo, e é assim que me sorri a idéia dêsse livro que talvez não faça nunca, seria surpreender na obra dos nossos novelistas como que a palpitação da vida brasileira; tirar dela um tipo nacional e, se para tanto não escasseasse o engenho, deduzir a lei estética do nosso romance. Quisera em suma, estudar e descobrir a vida brasileira em o nosso romance, deduzindo e mostrando no mesmo passo a maior ou menor grau de sentimento e de intuição nacional dos seus autôres, procurando, finalmente, achar, se existe, alguma correlação entre aquêle sentimento e o valor literário da obra".

O livro de Lúcia Miguel Pereira agora em segunda edição, (*) parece informado, em sua estrutura, pelo ideal crítico do autor dos *Estudos de Literatura Brasileira.*

(*) Lúcia Miguel Pereira — *História da Literatura Brasileira* — Prosa de Ficção (1870-1920) — 2.ª edição — Livraria José Olympio Editôra, Rio, 1957.

É a história do realismo como representação da realidade brasileira, o que encontramos neste *Prosa de Ficção*. E quem diz romancística realista diz romance social.

O realismo é o grande movimento específico do século XIX. A estrutura mental da inquieta centuria desenvolve-se dialèticamente entre renovadas oposições. Contra o novo mundo que a Ilustração plasmara reage o neo-humanismo com seus valores — o romantismo é uma destas fôrças de oposição. Mas o realismo, restaurando o legado da Ilustração, é outra fôrça oponente — a que vai dominar o final do século quando a ciência tecnizada e o orgulho instrumental do homem passam a ser, na sua afirmação de hegemonia sôbre o mundo natural, a tônica caracterizadora da contraditória centúria.

O realismo é a expresão literária da civilização industrial, do liberalismo, da democracia e do grande surto do nacionalismo europeu. No Brasil sua eclosão coincide com o fim da sociedade escravocrata, latifundiária e patriarcal. Corresponde aos primeiros anseios nacionais de fundação de uma cultura social burguesa e urbana.

É a partir de 1850 que ensaiamos nossa primeira tentativa de industrialização, estimulada pelas tarifas protecionistas de Alves Branco. Crescem as cidades, embora regiões inteiras do país continuem chumbadas ao latifúndio. Civilização litorânea e feudalismo sertânico. De onde coincidir o advento do romance realista urbano com o advento do romance regionalista.

Mas aqui começam a surgir as questões: no Brasil do Século XIX, profusamente dominado em seus estilos de vida social pela influência britânica (Gilberto Freyre, *Inglêses no Brasil*, Rio, 1948), é que surge o mais anti-realista dos nossos escritores — Machado de Assis. É ainda em outro grande anti-realista do realismo — Raul Pompéia — e sòmente nêle, que encontramos o que possuía de mais artístico o realismo: a finura psicológica de Stendhal e a escrita estética dos Goncourt. No mais, é o verismo sanguíneo de Aluísio Azevedo com a sua intuição de que é quase impossível o conhecimento do homem sem o conhecimento preciso e minucioso de sua situação política, econômica ou de classe. Na estética de Aluísio de Azevedo a perspectiva temporal insere-se numa antropologia historicista. Seu método de compor é quase o da pesquisa de fôrças históricas; um processo de investigação sociológica. Com êle o povo, na acepção crítica de Erich Auerbach, adquire cidadania literária. Eis porque sua novelística vem marcada de um certo espírito reformista, engrandecida pelos anseios de justiça social. Espírito de reforma que se afirma quase panfletàriamente em *O Mulato*, de tão denso significado sociológico. Espírito de reforma que se msotra menos polêmico, porém mais eficazmente formulado em *O Cortiço*, no qual nenhuma ilusão convencional pode sobreviver à crua verdade fixada pelo romance. A *tese*, presente no livro de estréia, não é mais introduzida arbitràriamente no romance — antes emerge natural e orgânicamente da própria matéria de sua composição. Na sua transformação em *naturalismo*, o realismo brasileiro retoma a visão polêmica da obra de arte que tão fortemente condiciona o Romance Nordestino, último rebento da árvore aluiziana.

György Lukàcs é, na crítica moderna, com *Saggi sul realismo* (Torino, 1950), e *Il marxismo e la critica letteraria* (Torino, 1953), um dos fundadores da sociologia do realismo. Se despojarmos seus magistrais ensaios das nuances políticas de que se revestem, nêles encontramos exemplos definitivos para a construção de uma metafísica crítica da literatura, declara-nos Bense. ("...*sind, sieht man einmal von der politischen Nuance ab, durchaus Beispiele für eine metaphysische Literaturkritik*." Max Bense, *Literaturmetaphysik*, Stuttgart, 1950).

Define o grande crítico húngaro o problema da atualidade do realismo pelo seu aparecimento ou reaparecimento em tôda grande época histórica, ou seja, em tôda era de transição, de crise e de reconstrução social, quando uma nova ordem social e um novo tipo humano irrompem da civilização que agoniza.

Com efeito, para a cultura ocidental 1870 é uma hora crucial, em cujo contexto histórico cruzam-se múltiplos movimentos sociais que traduzem a violenta afirmação do pensamento mecanicista. Nos subsolos dêsse momento histórico estrugem os ataques de Hugo a Napoleão III e ocorre a crítica social de *Os Miseráveis*. Nêles perpassa ainda o sôpro da campanha anti-jesuítica, da apologia das massas populares de Michelet e Quinet e da crítica socialista de Proudhon à propriedade e à concentração da riqueza. Em Condorcet, a história se estrutura como idéia do progresso, e Montesquieu, no *Espírito das Leis*, elabora a noção de uma mecânica social. Hegel explica a idéia do progresso como um encadeamento dialético. Darwin aplica do critério histórico à biologia — temos o evolucionismo. Sôbre influências várias, preponderando a de Vico, a ciência social transforma-se em biologia da sociedade; esbôço da sociologia comteana. Com a industrialização, cresce a consciência da justiça social, reativa-se a idéia das nacionalidades. Na luta contra o absolutismo, a história das instituições elabora uma nova franquia popular: o Direito de Revolução.

No Brasil pulsa uma consciência inquieta. Em 1868 o clima de insatisfação chega à sua máxima tensão: a mocidade das Faculdades de Direito do Recife e de São Paulo rompe o "stato quo" vigente. 1870 é o ano do *Manifesto Republicano*. (Antônio dos Santos Figueiredo, *A Evolução do Estado no Brasil;* José Maria dos Santos, *Os Republicanos Paulistas e a Abolição;* Oliveira Vianna, *O Ocaso do Império*).

Menos de quinze anos antes o general José Ignácio de Abreu e Lima publica o primeiro livro brasileiro sôbre o socialismo. (*O Socialismo*, Recife, Tipografia Universal, 1855). Abreu e Lima que lutou nos *llanos* da Venezuela nas hostes de Bolívar, integrando o estado-maior do Libertador, foi o ideólogo da Revolução Praieira que, das agitações populares da Menoridade, devemos considerar a mais importante, ao lado da Balaiada, no Maranhão. (Caio Prado Júnior, *Evolução Política do Brasil e outros estudos*, São Paulo, 1953).

Contemporâneo do socialista general Abreu Lima foi Antônio Pedro de Figueiredo que, em *O Progresso*, editado na época da Revolução Praieira, levantou no Brasil a primeira palavra em favor da Reforma Agrária. Êstes eram os antecedentes ideológicos de um tempo histórico que reclamava a existência de uma literatura de ação social, objetiva, atuante, dotada do poder de *transformação*.

Iniciando em 1870 a sua *Prosa de Ficção* (XII volume da *História da Literatura Brasileira* idealizada pelo editor José Olympio para integrar a Coleção "Documentos Brasileiros"), Lúcia Miguel Pereira nesse seu livro que é uma combinação de história, teoria literária e crítica judicativa, pagou maior tributo ao critério cronológico que ao estético. Em conseqüência, em lugar da periodização estilística temos a demarcação histórica. Mantém, destarte, a autora, a tradição dos grandes críticos brasileiros do naturalismo: Sílvio, Veríssimo e Araripe Júnior, êste último belo intérprete de Pompéia, autor de ensaios que bem resistem confronto com as exegeses mais recentes: as de Mário de Andrade, (*Aspectos da Literatura Brasileira*) e de Eugenio Gomes, (*A Literatura no Brasil*, volume II).

O insulamento de Machado de Assis e de Raul Pompéia — são as duas grandes ilhas que não se comunicam com a tradição literária do Brasil — eis um problema que a crítica historicista ou sociológica não resolve satisfatòriamente. E, justamente porque ao analisá-los Lúcia Miguel Pereira distancia-se da crítica extrínseca, é que os capítulos sôbre Machado e Pompéia assinalam talvez os dois momentos mais altos do livro.

Mas às vêzes o método crítico da autora de *Prosa de Ficção* mostra-se inteiramente arbitrário. Por exemplo: no capítulo "Sorriso da Sociedade". Sob essa epígrafe, agrupa certo número de escritores e, à base daquele dístico, procura explicá-los. Não sabemos como ser possível elevar-se à altura de critério crítico a lamentável frase de Afrânio Peixoto. Como, pois, pretender fazê-la servir de chave para a obra de Coelho Neto, ou de um Xavier Marques, roman-

cista dos praieiros, que subordinou sua obra a esta autodefinição: "O escritor é um homem público. Tem uma função e um dever social."

Em que o conceito mundano da literatura explica *Treva, Pelo Sertão, Rei Negro, Miragem, Turbilhão* ou *Inverno em flor?*

Precisamente em face do critério historicista, adotado por Lúcia Miguel Pereira é que se impõe o julgamento de Coelho Netto como autor de algumas das páginas mais características, sociológica e artìsticamente expressivas, como já salientou Gilberto Freyre — do Mil e Novecentos Brasileiro, e não como simples maníaco de um verbalismo inartístico. A negação ou julgamento do escritor maranhense à luz do conceito mundano da literatura é uma atitude acrítica.

Ainda em nome do critério historicista — e também do estético — é de se estranhar que neste *Prosa de Ficção* (1870-1920), o capítulo *Regionalismo* esteja dividido em subcapítulos sôbre integrantes mais representativos do grupo, com a exclusão injustificável de vários outros. Assim, há um subcapítulo sôbre Valdomiro Silveira que só publicou *Os Caboclos* em 1920 e não há subcapítulos sôbre Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato. *Tropas e boiadas* é de 1917 e *Urupês,* de 1918. Sôbre Godofredo Rangel, que editou *Vida Ociosa* em 1920, nenhuma palavra. Um historiador que registra o aparecimento de Avelino Foscolo, com *O Caboclo,* 1902, e de Domingos Barbosa, em 1908 com *Mosaicos,* está historiogràficamente obrigado a fazer o mesmo com Silva Guimarães (*Ossa Mea,* 1905); Viriato Correia (*Contos do Sertão,* 1911).

Mas se no campo dos regionalistas Alberto Rangel, com *Inferno Verde* (1908) não mereceu as honras concedidas a Lindolfo Rocha ou Oliveira Paiva, também o mesmo ocoreu com Rodolfo Teófilo, o qual com *A Fome* (1890), inicia o romance da sêca; que com *Os Brilhantes* (1895), ao lado de Franklin Távora (*O Cabeleira,* 1876), inicia o ciclo do romance dos cangaceiros; e com *O Paroara,* (1988), inicia o romance do êxodo cearente e da servidão dos seringais.

Assínale-se ainda a omissão de Veiga Miranda, iniciador do romance do café, com *Redenção,* (1914).

No capítulo dos simbolistas não há referência à prosa de Cruz e Souza (*Missal e Evocações*). A prosa simbolista de Adelino Magalhães (v. o estudo básico de Eugênio Gomes) é omitida. Nenhuma referência a *Casos e Impressões* (1916), *Visões Cenas e Perfis* (1918) e *Tumulto da Vida* (1918). Sôbre Virgílio Várzea, nenhuma tentativa de revisão.

Graça Aranha aparece no livro num capítulo exclusivo, sob a rúbrica "Literatura Social". Ponto de confluência do realismo e do simbolismo, *Canaan* pode ser definido como romance filosófico, ou sociológico, ou de idéias — qualquer dessas designações serve melhor que aquêle *social,* pois literatura social e às vêzes até socializante é todo ou quase todo o realismo e seu ramal naturalista. Felizmente, no texto do ensaio, Lúcia Miguel Pereira encontra a expressão exata para definir a novelística do escritor maranhense: "ficção ideológica".

No capítulo sôbre Graça Aranha define a grande importância dos escritores que acrescentam nova feição à literatura. Reconhece, em outro passo, que Hugo de Carvalho Ramos deu novo rumo ao regionalismo. Eis aqui mais um motivo que torna injustificável o tratamento discriminatório dispensado ao narrador goiano. A falta de tratamento mais adequado da obra de Monteiro Lobato e Adelino Magalhães justifica-a a autora declarando que tanto uma quanto a outra desenvolveram-se além dos limites cronológicos do volume. Mas a obra de vários outros estudados em *Prosa de Ficção* desenvolveu-se além dos mesmos limites. Exemplos: Graça Aranha, Valdomiro Silveira, Tristão da Cunha, Coelho Netto, Xavier Marques.

O fato mais fecundo e importante da nova crítica, até então dedicada exclusivamente ao estudo da poesia, é a sua aplicação ao estudo estrutural do romance.

Devemos êsse fato sobretudo a Percy Lubbock, F. R. Leavis e a P. R. Blackmur. Na bibliografia de *Prosa de*

Ficção está arrolado o livro pioneiro de Leavis: *The Great Tradition*. A preferência de Lúcia Miguel Pereira pelos critérios históricos no que se refere à periodização, o método de analisar a obra pelos seus fatores extrínsecos, o processo de resumir enredos substituindo a abordagem formal, a opção pela periodização cronológica em lugar da estilística — eis as notas dominantes a indicarem que a autora de *Prosa de Ficção* não se deixou sensibilizar pelo exemplo — mais exemplo que lição — da nova crítica.

Partindo de uma conceituação sociológica do realismo, comprovada em vários trechos de seu livro, resta admitir julgou a autora do magistral *A Vida de Gonçalves Dias* ser a crítica de base sociológica o instrumentos mais adequado à análise de uma literatura eminentemente social, como o realismo. Neste caso, o crítico literário não pode exercer seu magistério sem espírito de missão.

Ao conceituar a literatura como elementos de desenvolvimento social assume o crítico compromissos de luta. Na história literária o exemplo mais empolgante desta consciência crítica responsável temo-lo em Belinski e críticos democráticos da Rússia pré-revolucionária. E ainda, na crítica radical de Georg Brandès, na Escandinávia de Hendrik, Ibsen. Mas, e no Brasil?

AS CHAVES DO REINO

A REINAUGURAÇÃO do *Bayreuth Festival*, em agôsto de 1951, fêz-se com Wilhelm Furtwangler regendo a *Nona*, de Beethoven. No templo de Wagner é aquela como se sabe, a única música não-wagneriana ali executada. Algumas versões da *Coral*, de Beethoven são inesquecíveis: a de Bruno Walter, a de Toscanini, a de Erich Kleiber. Outras são estimáveis: a de Disenhaus, a de Schreiber, a de Horenstein, a de Scherchen, a de Karajan. Mas, insuperável, só a de Furtwangler. Com meus amigos José Pinheiro Ramos e Heinz E. Fischel fizemos recentemente uma experiência: comparamos a versão de Furtwangler com a de Scherchen. O segundo movimento da *Nona* — o *Scherzo* — é, como se sabe, uma dança campestre. Dentre os *scherzi* de Beethoven é o que mais se aproxima do grande *scherzo* do último quarteto, o Opus 135 — fremente, quase orgiástica farandula. O *scherzo* da *Nona*, de uma vivacidade rústica extraordinária, raiando pelo burlesco — o *Scherzo* é a forma superior de música humorística — Hermann Scherchen o teransforma numa espécie de marcha prussiana, tal a imponência marcial que a êle comunica. Mas a grande diferença entre as duas versões está no terceiro movimento, o *Adágio molto e cantabile*.

Nas suas conversações com Walter Abendroth — Eckermann dêste Goethe da regência — Furtwangler disse que o *andante*, o largo beethoveniano "pertence, sem dúvida, à esfera do religioso". A luz sideral, o fluído celeste em que se banha êsse adágio, melancolia sofrida em intimidade profunda, calmo *lied* da tristeza que se faz mais triste, de tão serenamente resignada, pode, porém, comportar explicação mais profana, mais terrena e até terra-a terra.

Theodore M. Finney, professor da Universidade de Pittsburg, num livro — *Hearing Music* — fala-nos dos aficionados que se encontram num primeiro estágio da arte de ouvir. Êles esquecem que a música é uma linguagem, uma forma de pensamento, e, em conseqüência, esquecem de concentrar a atenção no sentido íntimo, no que há de literatura, pensamento, emoção e idéia no idioma cifrado da música. Não buscam enriquecer seu prazer de ouvinte conhecendo a estrutura da peça que ouvem. Não lhe buscam o sentido mental — não é pelo fato de não comunicar idéias e emoções com palavras que o músico não as possua e as procure *dizer* através dos sons. A música é dicção, e mais pura do que a que se apóia no discurso verbal, porque não recebe, como êste, a carga dos detritos e impurezas da vida de relação, os dejetos da existência quotidiana, *La musique est bien l'incarnation d'une pensée spécifique. La musique exprime les formes et les actes purs de l'existence et de la conscience. La pensée musicale est pensée* pensante — *l'essence même de la pensée, en la pureté et l'universalité de ses actes.* (Gisèle Brelet, *Le Temps Musical*, Presses Universitaires de France, Paris 1949). A criação musical é, seguramente, o mais alto ato do Espírito. Arte do Ser. Como pois, ser a música destituída da essência intelectual, de significado? O seu transracionalismo indica a presença de uma literatura no seu contexto — não é pelo simples fato dêsse espírito pensante não atuar com palavras, e sim com sons, como acentuam Theodore M Finney, Carrol C. Pratt, Susanne K. Langer que devemos deixar de reconhecer tal fato. Mas há os que amam a música apenas pelo seu sensualismo sonoro, o encanto volutuoso do som. Êstes não só se desinteressam

pelo seu *meaning*, como consideram que os esforços para captá-lo não são mais que pura "literatura". Seria o "vício literário" de que fala André Coeuroy, ou será reflexo de um estágio do qual se salvam porque afinal, em todo hedonismo há um elemento de salvação? Mas como explicar que na regência de Furtwangler, as cordas cantem mais do que sob qualquer outro regente, fazendo com que se torne mais volatil a elegia do adágio? Se a própria versão "religiosa" de Furtwangler é recusada, procuremos outra, revolvendo um pouco a sua técnica de conduzir.

Diz o musicólogo Friedrich Hertzfeld, num livro especializado sôbre a regência (Berlin, 1953), que, quando os ouvintes entram na Sala de Concertos, levam sôbre a alma a poeira da vida quotidiana. Mas estão ali reunidos, e é preciso abrir-lhes um reino encantado. A batuta, eis as chaves do reino. O primeiro ataque da orquestra — em verdade, ela é o instrumento do regente — eis o instante mágico. Êle desatará o fluxo da beleza. Nesse momento como se comporta Furtwangler? Ao contrário do que ocorre usualmente, seus gestos de comando não prorrompem de um golpe. Êles nascem, progressivamente, do repouso. Os braços de Furtwangler descrevem, desenham no ar ondulações etéreas. Só quando os macios arabescos se completam, *entra* a orquestra. Aquelas linhas ondulantes, nascidas do repouso, irradiando serenidade, encerram um sentido profundo. Criam um centro de gravidade que a orquestra misteriosamente percebe. Esta técnica calma de marcar a anacruse (entrada no ar; notas iniciais de um ritmo que precede o início de um compasso), impõe, por sutil efeito psicológico, uma total concentração à orquestra. Graças a êste estilo de desatar o primeiro acorde a orquestra integra-se numa atmosfera de tal recolhimento que a esfumada trivialidade da vida quotidiana, a qual antes pesava sôbre ouvintes e executantes, dissipa-se. Assim, o primeiro acorde, precedido por tão delicado ritual, cria a expectativa de um grande acontecimento, gerando a moldura espiritual do concêrto. Com essa técnica Furtwangler transmitia aos executantes aquela riqueza que êle possuia em grau máximo: a serenidade, a concentração

espiritual. O primeiro ataque, nascendo de seu reservatório de repouso, fazia calar para os executantes e os ouvintes as vozes da terra, abrindo-lhes as harmonias do Reino. Mas não reside ùnicamente no estilo tranqüilo com que Furtwangler marca a anacruse o segrêdo incorruptível de sua arte. Friedrich Hertzfeld, cuja descrição da técnica direcional do grande intérprete de Beethoven, Brahms, Bruckner e Wagner seguimos quase literalmente, assinala ainda outros detalhes e matizes como, por exemplo, a substituição que se deve a Furtwangler da noção de compasso pela de *pulsação do movimento*. Esta substituição permite ao regente desenhar melhor a melodia e à orquestra, fazê-la nascer na integridade de seu fluxo. O esquema rígido do compasso violenta o fluir melódico quando ao diretor o que mais importa é indicar a estrutura interna da melodia. Para ajudá-la a florecer, Furtwangler considerava dever do diretor suavizar a sua técnica. Os movimentos rudes, bruscos, dificultam, travam a germinação do elemento melódico. Furtwangler limpava o casulo de tôdas as impurezas para lhe facilitar o crescimento. Em vez de marcar o compasso, o dever do condutor é traduzir com braços e mãos tudo o que sente, tôda a emoção que a música lhe desperta. Já em pleno século XVI alguns tratadistas insurgiam-se contra os meios exagerados de marcar o tempo. No século XVII reclamavam contra os golpes e arbitrariedades do movimento rítmico. Printz exigia clareza e precisão e pedia que o tempo fôsse marcado mais *levemente*, reagindo contra os regentes que o marcavam como que com um bastão (forma da qual evoluiu a batuta). O hábito com que se se passou a dirigir assinalando os compassos com um rôlo de papel deriva do fato de ser êle menos ruidoso, mais *leve*. Já no seu tempo, Monteverdi distinguia duas maneiras de marcar o tempo: com as mãos, e *del afecto del ánimo*. Uma das grandes preocupações de Furtwangler era encontrar a melhor forma de transmitir à orquestra as "imagens interiores" que a música lhe criava. Todos os seus movimentos tinham de ser, assim, claros e precisos, porque tinham de portar expressão, tinham de ser nada menos que *expressão*. Cada gesto, um pensamento

enunciado, e enunciado com nitidez de moeda, pelo seu acabado contôrno, e com valor de moeda: valor bem determinado, exato, inequívoco e unívoco. Por isso Furtwangler regia "de forma cada vez mais repousada". No universo a serenidade é a clave da perfeição. Deus é calmo — estável, repousado e calmo. Em música, êsse poder de quietude, esta fôrça de paz contemplativa, esta duração calma é consubstancial ao tratamento do que a música tem de mais delicado e meigo — o adágio, — sua parte terna e elegíaca, horizonte de meditação lírica, centro de reflexão religiosa. Como no adágio da *Nona* de Beethoven. Ou o da *Sétima*, de Bruckner. Todos os tempos lentos de Beethoven.

ROMANCE E LÍNGUA

Em *Vida Errante*, de Fialho d'Almeida, há uma página, de sangüínea verdade, tanto para Portugal quanto para o Brasil. Vale recordá-la: "O que mais choca em tôdas estas artes cênicas e plásticas, em tôda a arte portuguêsa em geral, mesmo nos que se cuidam mestres, é a ausência de pensamento, a expressão anedótica e puéril que tôdas têm. Nenhuma obra portuguêsa é sintética e intensa, exprimindo estados de espírito ou idéias corais que bulam com a alma mater do país. É como se todos os nossos artistas, por falta de cultura, de maturidade ou coesão psicológica, pensassem pela pele, e nenhum pela cabeça ou pelo sexo. Estátuas, quadros, poemas, romances, são tudo inexpressivas cópias de modelos, invenções dissolventes d'alguma afetividade banal em tintas neutras, arrazoados, sem que a ligá-las passe um fio de síntese, alguma simbologia vasta sob alguma atraente forma pitoresca. E isto é miséria de todos os tempos, contra que só de longe em longe, algum iluminado como Camilo ou Eça, pela exceção protesta e barafusta".

Ainda recentemente, em lúcido ensaio sôbre a prosa de ficção de sua pátria, Oscar Lopes observava que ela continua pagando tributo a "uma vaga apetência devaneante de adolescente", apetência que se revela na constância de sua

preferência por certos temas, como o mito do paraíso perdido, o da vida campestre, a nostalgia da província, a da infância perdida, e um certo humanitarismo mais ou menos abstrato."

João Gaspar Simões já frisou que a língua portuguêsa não se destina às tarefas de uma literatura em que o objeto valha mais do que o sujeito. A ausência de potências abstratas, observou por sua vez Mário de Andrade num capítulo de *O Empalhador de Passarinho*, tem impedido a nossa língua de se transformar em "veículo perfeitamente adequado à expressão escrita do pensamento". "Na realidade" — disse Mário — "nós não sofremos apenas o mal de possuirmos uma língua de que o mundo ignora a existência, o pior é que essa língua, quer na pena portuguêsa, quer brotada dos nossos lábios, jamais chegou a se constituir em língua literária. Em língua culta."

Enquanto entre nós não surgir um Karl Vossler capaz de realizar uma investigação do porte da que o mestre de Munique levou a efeito em *Langue et Culture de France*, não poderemos avançar, nesse terreno, a não ser na base de suposições, intuições e dados puramente subjetivos. No que se refere, porém, ao Brasil, cumpre desde logo anotar que, na medida em que o nosso espaço social se torna mais espêsso e a nossa cultura se adensa, a língua que usamos vai simultâneamente adquirindo uma complexidade e uma dimensão estilística muito mais poderosa. Verificaremos fàcilmente esta verdade confrontando, por exemplo, textos de Aquilino Ribeiro e de João Guimarães Rosa.

Como o escritor brasileiro, o rapsodo da Beira Alta usa uma língua atlética, constantemente reinventada, crespa e viva, de um agreste de serrania, misturada à terra, às raízes e aos bichos, marcada pelo épico e o lírico, na sua selvagem oralidade. Mas nem por isto ela se liberta do pitoresco, do folclórico, de um coloquial que tangencia muito mais o documentário do que o artístico. Já em João Guimarães Rosa se a língua se move como bicho da terra, animal boi, totêmica, ei-la que consegue, não obstante a lei de gravidade que a centra no dialetal, transcender o reino das con-

tingências geográficas e das limitações "culturológicas", para transformar-se, em puro frêmito de criação estética, ato autônomo de cultura, friso de pensamento metafísico.

Para atender à imperatividade de uma língua destinada a servir ao curso do objeto e não de veículo ao desregramento subjetivo, língua em que as coisas encontrem expressão e não apenas na qual nos confessemos, língua concreta, capaz de suportar germânicamente a abstração, e não apenas afeita ao impressionismo, porque incapaz de ver o mundo *categorizado*, o sr. João Guimarães Rosa, cujo comportamento verbal vem sendo motivo de estudos dos srs. Osvaldino Marques e M. Cavalcanti Proença, teve de fazer explodir a linguagem consuetudinária, desarticular a sintaxe tradicional, subverter a semântica dicionarizada, dinamitar a rocha da tradição, atomizar o consagrado, o comunitário, até dá a impressão de que sòzinho estava forjando uma "língua geral", a qual motivou que, por preguiça mental, alguns articulassem contra êle a imputação de ilegível.

Sob sête aspecto é possível falar do sr. João Guimarães Rosa usando as palavras de Broch sôbre Hofmannstral: *""He hears the language of objects, gives it humann expression, and thereby enriches our language."* (Hermann Broch — *The Select Prose of Hugo Von Honfmannsthal*, Londres, 1952).

A realização do milagre roseano desconcertou grande parte da crítica e do público, mas hoje sua obra, até então considerada insólita, começa a criar uma crítica e um auditório predispostos não só à sua exata avaliação como ainda a converter e erigir em padrões de arte os próprios valores que nela se revelam.

Sôbre a possibilidade desta ocorrência, tínhamos aviso em Bergson quando, em *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, lançou a grande lei da reversibilidade da obra genial, segundo a qual a obra rara, depois de nos deixar perplexos, cria pouco a pouco, "só por sua própria presença, uma concepção de arte e uma atmosfera artística que permitam compreendê-la" — e, por via dêste fato, a obra

que antes era tida por agressivamente nova passa a ser *retrospectivamente* genial

É no espaço aberto, pela obra de ficção do sr. João Guimarães Rosa, para a nova literatura brasileira que se move êste *Doramundo*, do sr. Geraldo Ferraz (*). O romancista paulista não tem a identificá-lo com o novelista mineiro a obcessiva preocupação do trato mágico da língua.

Ao contrário do sr. João Guimarães Rosa, a linguagem do sr. Geraldo Ferrab é até descarnada, quase calcárea. Ossatura pura. Mas ambos se encontram no propósito que os anima de darem à nossa ficção concreção pelo qual ela se eleve ao plano da mais alta criação artística.

O horror ao indigente, ao pobre, ao carenciado, ao que é externo e epidérmico enlaça-os na mesma identidade de propósitos e intenções. Começam por não confundir criação com documento. Fogem do superficial e do fácil. Têm o cuidado da observação direta, da representação exata. Nada concedem à improvisação, ao relaxamento. À independência com que elaboram sua forma literária, acrescentam a fuga ao convencional. Ao romantismo difuso opõem um lirismo viril. À penúria léxica e à indigência sintática contrações certa rudeza de vigor expresivo. A diagnose de Fialho, na qual se pode encontrar o perfil geral da literatura brasileira, e não só portuguêsa, não se lhes aplica.

Como romance ferroviário, *Doramundo* interrompe a tradição, de puro sentido social, criada nessa área de ficção brasileira por João Cordeiro de Andrade com *Cassacos*, Alina Paim com *A Hora Próxima*, e, recentemente, o sr. Permínio Asfora com *Vento Nordeste*.

De certo, *Doramundo* é um trágico documento humano, dramático relato social, mas o sociológico que êle porta não chega até ao leitor como eco de um comício, e sim

(*) Geraldo Ferraz — *Doramundo* — Romance Edição do Centro de Estudos Fernando Pessoa, de Santos — São Paulo, 1956.

através da profunda mobilização subterrânea com que a arte toca e move os sêres humanos.

Porque a sua técnica não é a do realismo mimético, do qual faz irrestrita apologia Gkörgy Lukàcs. A violeria de *Doramundo* exclui tôdas as convenções tradicionais da ficção. Empregou o sr. Geraldo Ferraz em seu romance a construção elíptica, no qual a arquitetura da narrativa por vêzes se dissolve para ser substituída pela fluidez do poema. A seqüência em que Rolando vai *rolando*, andando pela noite (págs. 112, ss.), e na qual a narração é dada através da mutação de ângulos e deslocamento dos planos dos acontecimentos, ora instalados na interioridade anímica do personagem, ora dela saltando para localizar-se em outros pontos — nessa seqüência, as palavras são mais do que palavras, porque ritmos puros, volumes plásticos, manchas ideográficas, pesos sonoros. Com perícia o sr. Geraldo Ferraz combina o auditivo e o visual, fundindo numa mesma entidade simbólica verbo e nome do personagem.

A fusão é operada através da estilística do gerúndio, que funciona não só como signo gramatical destinado a exprimir a transitoriedade do processo verbal, mas ainda como poder caracterizador, isto é funcionando o gerúndio como adjetivo (*... Rolando... herói não, objeto, objeto, bolinha nas diligentes patas do escaravelho, rolando, um vira-bosta, a bosta-que-vira, eis-me em Cordilheira. Horror e vergonha de todos e de mim rolando por despenhadeiros...*).

O uso do gerúndio que normalmente indica circunstância de tempo é aqui fundido em caracterizadora tática expressional. Com êsse duplo giro, obtém o autor belo efeito encantatório.

Efeitos obtidos, também, em outras pasagens, pela adoção do estilo sincopado, a desarticulação da sintaxe, a prosa ingressando nos domínios do *sprung rhythm*. A prestidigitação vocabular, criando lirismo intenso e contido, resulta do enlace, na mesma frase, de um dado realista comum com o inesperado arranque poemático, como nesta linha:

"*Recebi naquele crepúsculo a primeira reverberação e rosa da madrugada*" (pág. 236). A presença da copulativa em vez de estabelecer, como é usual, uma conexão lógica, rompe a coordenação e instala na frase um relâmpago poético.

É a partir de tal momento que a concentração poemática se realiza com maior fôrça dramática, até atingir a angustiada beleza das páginas finais.

A revolução n estrutura do romance brasileiro, iniciada com o sr. João Guimarães Rosa, presente em *A Madona de Cedro*, do sr. Antônio Callado, reafirma-se em *Doramundo*, no qual o monólogo interior, como em *fade-out*, funde-se nos diálogos, os ângulos de narração variam com extrema mobilidade, e o problema do tempo é tratado com estreme virtuosismo — a perícia recomendada aos novelistas que, mais do que narradores e prosadores, são construtores de ficção. (Ver A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, Londres, 1952).

Apesar de todos êstes pontos positivos, *Doramundo* não ultrapassa as fronteiras do romance-experimental.

À sua escura, opresiva beleza, intimamente aquecida pela chama da carne, faltou gravemente aquela potência dhlawrenceana, em virtude da qual a experiência sexual, sendo iniciação no mistério, transforma-se em ponte que coloca o homem em contato com as fôrças vivas do universo.

SAUDADE

IMPORTARÁ sempre num equívoco a transplantação pura e simples dos métodos de historiografia e crítica literárias, se em vez de significar uma incorporação de valores indicar apenas o uso mecânico de processos importados.

A aplicação, entre nós, dos processos antropológicos de Josef Nadler e George Thomson, da hermenêutica psicanalista de Walter Musch, do formalismo russo, ou do *new-criticism*, qualquer que seja a sua corrente, não atenderá às exigências de clarificação dos nossos problemas.

A crítica literária, como a historiografia, há de ser tão enraizadamente nacional como específica de cada nação é a própria literatura.

Não dispondo de uma literatura com riqueza ideológica e formal, a aplicação às nossas letras dos métodos próprios para a investigação estrutural de literaturas como a inglêsa terá sempre feição de ato inadequado. Só alguns autores brasileiros — e raríssimos — podem ser submetidos à perquirição formal. Dada a precariedade de nossa literatura, o crítico ou o historiador está sempre sendo obrigado, na sua abordagem, a recorrer aos processos extrínsecos apelando para o cenário cultural afim de elucidar os contextos, centrando o seu interêsse de analista muito mais nos aspectos exter-

nos, nos condicionamentos sociais da obra que na sondagem ontológica de seu sêr, ou na prospecção profunda de suas raízes existenciais.

Compreende-se, assim, que um teórico da análise formal com o prof. Afrânio Coutinho, ao levantar nesta *A literatura no Brasil* (*), o quadro geral do era romântica se considerasse constantemente obrigado a recorrer aos paralelismos históricos e à exegese sociológica, numa discrepância com sua posição doutrinária.

A verdade, porém, é que o romantismo não oferece, exceção de dois ou três nomes, condições de trabalho à base exclusiva da técnica estruturalista

Aristarco carece de ler os textos românticos brasileiros com lentes bifocais: ora por cima, isto é, vendo as grandes conexões históricas que se estabelecem entre a obra literária e a vida institucional; ora pelos cristais de aproximação que permitem a leitura ampliada dos textos sem que os olhos desçam sôbre a paisagem histórica. Da combinação dos dois processos podem advir excelentes resultados. Partindo da análise do romantismo, ao prof. Afrânio Coutinho foi possível identificar o nosso horror ao artezanato e à humildade cultural, como resultado do culto romântico da inspiração, a arrogante crença na autarquia da vocação.

O informe da literatura brasileira, sua inconsistência e sua insuficiência, a mescla que prejudicam sua autenticidade, seu imitativismo, o ralo que ela é e que se manifesta tanto na indigência léxica e sintática dos autores quanto em sua pobreza metafísica e incapacidade para transcender — é persistência não diremos do espírito, mas dos hábitos românticos da improvisação, da excessiva confiança na visitação das musas, conseqüência de uma permanente incapacidade para distinguir entre estado poético e realização técnica do estado poético.

(*) Afrânio Coutinho — *A Literatura no Brasil* —V. I, t. 2 — Ediotrial Sul-Americana S. A., Rio, 1956.

A indisciplina mental, o anárquico e o passional preponderando sôbre o artístico, a ausência do senso de ordem, e de construção, a carência da noção do que seja a obra literária, — tôdas estas carências que ainda hoje não superamos explicam porque nossa literatura vale muito mais como dado historiográfico ou texto documental do que como realidade artística

Nenhuma outra fase da evolução literária brasileira melhor que o romantismo ilustra esta assertiva. Todo o nosso romantismo foi poderosamente marcado pelos valores políticos e sociais. Mas, também condicionados pelo impulso do reformismo político, o desejo de modificação da sociedade, em nome dos ideais de fraternidade humana e de justiça, o foi o romantismo francês e fora da França também o de Puckine, Petofi, Mieckwiecz, na Rússia, na Hungria, na Polônia.

Aí temos o livro de Roger Picard revelando-nos o quanto a crítica social, o apostolado socialista e o ideário dos Profetas da Revolução informaram o romanticismo francês, de Lamartine a Fourrier e Saint-Simon, de Vigny e Hugo aos fundadores de colônias socialistas.

A tendência de encarnar o ideal no sensível, de injetar símbolos na natureza e infundir o sobrenatural em tôdas as coisas aliava o romanticismo francês a apologia do Direito à Resistência — os Direitos do Povo dos quais devemos irresgatáveis estudos a Fritz Kern.

Essa dimensão maior faltou ao nosso romantismo, em que pese aos clamores libertários de Castro Alves. Isto talvez porque enquanto na França o romantismo ligava-se à luta contra o regime feudal absolutista e à ascenção da burguesia, no Brasil nossos românticos misturaram a estabilidade do patriciado rural e da monarquia com a meta abolicionista.

Também não conseguíamos assimilar a carga mística do romanticismo germânico, ou celebrar as fôrças irracionais que têm sua Noite de Walpurgis no inconsciente humano.

Não realizaram nossos românticos "L'exploration de la Nuit", incursionando como Troxler e Gotthiff H. von Schubert, pela metafísica e a simbólica do sonho, ou como Carus por entre os mitos do infra-consciente.

Se com as armas de hoje, apanhadas no arsenal de um Edgar Dacqué, decidissemos revolver o mundo onírico dos nossos românticos, prescrutar-lhes o mítico e o mágico, retornaríamos da jornada de mãos vazias.

O irracionalismo psíquico, a filosofia da natureza não foram o subsolo de todo o romantismo. Sim, de certo, mas destas camadas profundas irrompeu uma categoria romântica: a do panteismo. Desconheceu-a o romantismo liberal de Castro Alves, como a desconheceu o byronianismo ou o hoffmannismo de Alvares de Azevedo. Ou se neles respontou, foi de forma juvenil.

É no menos juvenil, naquele que nada tinha de imaturo, no maior dos nossos românticos — Gonçalves Dias — que podemos encontrar os traços do romanticismo como "fenômeno europeu", segundo a definição de Oskar Walzel. No meio do culto à improvisação e do horror à cultura, disfarçado na apologia do espontâneo, que caracterizaram o romantismo brasileiro, Gonçalves Dias não foi um improvisado, um improvisador ou um desordenado.

Começou sendo um homem de cultura. Nenhuma incompatibilidade estabeleceu o poeta maranhense entre a criação e o conhecimento. "Daí a secreta unidade — diz Lúcia Miguel Pereira — da sua atividade de poeta, de etnólogo e de historiador". Acrescenta: "Não aludiu nos poemas a um instrumento, a um hábito, a um sentimento dos selvagens, sem que os tivesse encontrado em seus estudos."

Do conhecimento exato e da observação direta é que fluiu sua criação poética Dêsse enlace entre poesia e verdade, extraiu sua poemática, "com qualidades surpreendentes — acentua Gilberto Freyre — de equilíbrio científico".

Pondo de lado seus cantos etnográficos e sua saga indígena, recordemos a simples, a pura *Canção do Exílio.*

João Alphonsus, Aurélio Buarque de Hollanda e Aires da Matta Machado já captaram o imponderável de sua beleza.

Não é êste o nosso propósito: o de um mergulho na sua estilística. Antes, na sua ideologia.

Ou na sua edeologia — se, como desejo, o leitor comunicar a esta palavra, ampliando o seu designatum (aidoion + logos + ia) a carga semântica de tratado-da-criação-desde-sua-origem.

Vico, que é uma das fontes de criticismo moderno, ensina: "A natureza das coisas é seu nascimento"; e Aristóteles, patriarca também do *New-criticismo*: "Conseguirá melhor intuição da realidade aquêle que contempla as coisas no processo de seu desenvolvimento e a partir de sua primeira origem". Portanto, com uma transfusão referencial, substituamos o velho conceito dicionarizado, e tomemos *Edeologia* como tratado dos meios da criação.

Tomemos a *Canção*. O crítico ilustre que é Brito Broca glosando-a, disse que nos poetas românticos, segundo Mário de Andrade, "o tema do exílio e do desejo de voltar era frequente". E acrescentou: "E isso me parece que se dava por um motivo de ordem social. Quase todos os poetas dessa fase tiveram de abandonar seu recanto nativo para estudar em São Paulo, Recife ou na Europa. A emigração foi uma constante do romantismo. De onde o sentimento do exílio e daquela ave que acabava um dia voltando ao ninho antigo".

Embora engenhosa a explicação sociológica, não me parece satisfatória.

Para não falar no velho Arturo Farinelli, citemos Umberto Bosco quando registra a existência de uma palavra-chave do romantismo, que condensa tôda sua natureza mais funda — *Sehnsucht*, "parola intraducibile, che importa la tendenza dello spirito verso qualcosa che non è; il vagheggiamento del diverso, del lontano nel tempo e nello spazio, sede d'una perfetta felicità che il presente e il vicino non possono dare. La *Sehnsucht*, L'aspirazione e la nostalgia..."

Mas, é intraduzível a estranha palavra? Consultemos Carolina Michaelis: "Em regra, a *Sehnsucht* alemã tem ca-

ráter metafísico. Aspira a estados de alma e a regiões ideais, sobre humanas, ao Além. Plena concordância há, porém, entre Saudade e a *Sehnsucht* dos alemães."

Podemos voltar ao velho Farinelli: "que seria dos românticos sem essa *Sehnsuch?*"

"Não é ela que parece adormecer num *lied* de Schubert, ou iluminar a música noturna de Schumann, ou as palavras de Eichendorff e de Novalis"?

Num capítulo sôbre o antropomorfismo romântico, Gode Von Aesch frisa que as linhas de Novalis — *"Wogehen wir denn hin? Immer nach Hause!"*, contém tôda a temática romântica de regresso à casa como símbolo do encontro metafísico com o eu verdadeiro, a nostalgia do ser profundo, a remota nostalgia das origens — *a canção do exílio.*

Observou o prof. Afrânio Coutinho um "certo parentesco dos espíritos romântico e barroco" (pág. 566).

É em Araújo Pôrto Alegre — sobretudo no *Colombo*, e em Sousândrade — *Gueza Errante* — que temos, talvez, a melhor comprovação desta assertiva, comprovação lamentàvelmente omitida neste *A Literatura no Brasil*, na parte que se refere a Pôrto Alegre.

Que é aquêle "eriçado de um maravilhoso tão deslocado e estravagante" de seus "versos tão sonoros, tão vigorosos e tão valentes", senão resíduo — talvez inconsciente — de barroquismo?

Basílio de Magalhães, que não é especìficamente um crítico literário, sentiu ao lado da "erudição que reçuma da colossal epopéia", o seu ciclopismo. Manuel Bandeira reconhece: "Admira-se nêle o vigor da linguagem, o domínio do idioma e da métrica. Poucos dos nossos escritores usaram tão rico vocabulário".

Apesar disto, em tôda *A Literatura no Brasil*, o épico de *Colombo* é colocado em posição secundária, enquanto, por motivos históricos, sobrepostos aos estilísticos ou estruturais, tôda importância é dada a Domingos de Magalhães, contra

cuja autenticidade de seu espírito nacionalista, muito mais literário, há êsse fato: o da brutal incompreensão em face do movimento nativista da *Balaiada*... Da lamentável ausência de comprovação do barroquismo de Pôrto Alegre, consola-nos o capítulo sôbre Sousandrade (págs. 829 ss.), em que as subversões sintáticas, semânticas e imagísticas, o hibridismo vocabular ou fraseológico do português com o grego, o italiano, o alemão, o inglês e expressões indígenas, a aglutinação metafórica, o emprêgo da ambigüidade, das aliterações são acentuados pelo sr. Fausto Cunha, embora não chegue êste autor a formular a hipótese do barroco tardio, nêle enquadrando o estranho cantor do *Gueza*. Sua breve nota atinge, porém, o nível dos bons capítulos desta *A Literatura no Brasil*: os de Cassiano Ricardo, José Aderaldo Castelo e Eugênio Gomes.

Num livro com vocação para obra-básica como êste seria útil purgá-lo do caráter polêmico que mantém consigo mesmo, evidente no capítulo do sr. Heron de Alencar no qual várias linhas contradizem pontos fundamentais da Introdução (confrontar páginas 575, 576, 592 e851). Purificação necessária para que possa cumprir seu pleno destino.

A SOCIOLOGIA DAS PALAVRAS

É AUGUSTO MEYER um alto exemplo de escritor animado de *una trepida passione per l'erudizione*. Pertence à estirpe européia dos grandes leitores, homens que, com seu meditativo exemplo de vida "à sombra da estante", possibilitaram o aparecimento desta nova ciência da solidão "comunicada", a solidão não solitária, que se chama "estética da leitura". Pode o aspirante à crítica estar equipado com o melhor aparato técnico. Não será, porém, crítico se não souber oferecer sua sensibilidade ao impacto da leitura.

Quando Gianfranco Contini chamou a seus últimos ensaios de *Esercizi di Lettura* creio que estava querendo indicar que a capacidade de ler está para o crítico como o dom de saber ouvir está para os grandes amantes. *Saper leggere*, eis, em que para o finíssimo De Robestis, consistia a crítica.

Falamos, hoje, com jovial ênfase, na crítica *como ciência*. Creio que seria mais sábio abrandar um pouco êsse entusiasmo. Amaciá-lo admitindo que a função da crítica é tanto deslindar os segredos técnicos da mecânica literária quanto abandonar-se na pura contemplação do objeto estético, comunicando ao leitor a alegria sensual de uma entrega que é paradoxalmente comêço de posse.

A crítica é uma nova espécie de conhecimento: o conhecimento emocionado. Opera o crítico em lucidez temperada pelas

virtudes sensíveis. É por via dêste equilíbrio que a crítica atinge a suprema condição — bem o diz Antônio Sérgio, e bem o repete Azorin — de arte das artes, enquanto arte sôbre as artes.

Um ensaio crítico de Augusto Meyer nós o lemos como a um poema ou a uma recordação de infância, tanto eleva êle a crítica ao plano de instrumento de finos pensamentos e delicadas emoções. A página sôbre a novela mozartiana de Mörike, as notas sôbre Proust ou Machado de Assis mostram na sua prosa a "coexistência pacífica" da inteligência e da sensibilidade. Mas a sua crítica apesar de informada pelos mais aristocráticos valores do espírito, não é uma crítica estetizante, no sentido estéril ou sofisticado que a essa palavra se empresta. Sabe êle usar a linguagem crítica adequada ao uso e trato particular de cada tema.

Neste ensaio *Gaúcho, História de uma Palavra,* (*) temos excelente modêlo de crítica construída à luz do pensamento sociológico. "Se há caso em que a explicação por meio de um fator econômico, dentro de circunstâncias de preminência econômica, tem perfeito cabimento, êsse caso é sem dúvida o do gaúcho primitivo, durante o período colonial"

Augusto Meyer recorre aos dados econômicos e à análise social para elucidar o problema das translações de sentido que, no curso da história, apresenta a palavra *gaúcho.* Com o autor de *Prosa dos Pagos,* de onde foi retirado o ensaio que agora se reedita ampliado, entramos em pleno campo da sociologia da palavra. Uma sociologia que deve ser anterior à da língua ou, pelo menos, sua tributária.

Juan Agustin Garcia (*La Ciudad Indiana*), Madeline Wallis Nichols (*O Gaúcho*) e Horácio C. E. Giberti (*História Economica de la Ganaderia Argentina*) iniciaram o estudo do gaúcho sob a angulação econômica. Estudaram

(*) Augusto Meyer — *Gaúcho, História de uma Palavra* — volume V, da série "Cadernos do Rio Grande" — Edição do Instituto Estadual do Livro (Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul — Pôrto Alegre, 1957.

preferencialmente o personagem. O Sr. Augusto Meyer, como Ezequiel Martinez Estrada (*Muerte y Transfiguración de Martin Fierro,* México, 1948), distinguindo entre personagem e palavra, prefere estudar o processo pelo qual o vocábulo gaúcho, sôbre a pressão de fatos econômicos e sociais, passa de um domínio sensitivo a outro campo de significado. Acompanhar a palavra, na transumância de seus sentidos, eis seu propósito. E nisto êle se parece com o campeador sul-riograndente, compatrício seu, no momento de pealar, como se diz na campanha, para exprimir o ato de laçar o animal quando em movimento.

Em *La Glottologia come Storia della Cultura,* Vittorio Bertoldi fala-nos de um filólogo que dividiu o ocidente europeu em dois setores: o meridional — "Popoli del vino e dell'ollio". — e o setentrional — "Popoli della bira e del burro".

Define-se o gaúcho como povo do gado e do cavalo. Produziu-o o pastoreio. Mas êste caçador de indômitos rebanhos alçados distingue-se na sua mobilidade aguerrida dos "peões" dos grandes espaços universais de pastoreio nômade: as estepes da Mongólia, as pradarias do Pamir, as savanas do Turquestão russo, as planícies do Dom e do Volga, a *pustza* húngara, os campos da Austrália Meridional.

Primeiro, domou o cavalo selvagem. Depois, atirou-se à preia do gado cimarrón. Em verdade sua história começa com a história do gado sôldo no pampa, que Gilberti divide em três grandes períodos: o da difusão (1536-1600); o das "vaquerias" (1600-1750); e o da estância colonial (1750-1810).

O primeiro período abrange o ciclo das expedições, desde a de Mendoza até a de Garay. O das "vaquerias" compreende as incursões no campo para caçada do gado selvagem — o gado que se criara em manadas à gandaia.

Período de impetuosa formação, salteadora e heróica, do gaúcho. O período das estâncias sincroniza com o da valorização do couro que, na era colonial constitui um intrincado

complexo de que é peça o indomável *guasca*, palavra que corta o ar como uma chicotada, tal a rápida energia vibrante de que vem carregada.

Dos fundos da sociedade pastoril emerge o gaúcho, como das savanas abertas da Ásia Central o pastor nômade. "Os gaúchos parecem pertencer a uma sociedade *agyne*, como dizia Algarotti, que viviam de seu tempo os Tártaros zaporojos..", escrevia, por volta de 1839, Nicolau Dreyes.

"No século XVII — adianta Sérgio Bagu em sua *Estrutura Social de la Colonia* (Buenos Aires, 1952) — começa-se a usar a denominação genérica de *gauderio* para os indivíduos que levavam, na campanha, uma existência nômade, cavaleiros infatigáveis que se alimentavam principalmente de gado cimarrón". São os gaúchos, nesta idade (gauderios) "gente fascinerosa, sin ley in rey", ladrões de gado, do qual se servem não só para alimentação como ainda para transporte, vestuário e abrigo.

É a "civilização do couro". Madalaine Wallis Nichols, no terceiro capítulo de seu livro, descreve com minudência como viviam, nessa época, êsses encourados dos pampas.

A segunda encarnação do gaúcho é a do contrabandista. Já aqui êle surge constituindo uma classe ilegal: a dos caçadores de couro destinado a atender as encomendas do mercado internacional. A vida aventurosa começa, nesta altura, a receber certo colorido utilitário. É já há um início de valorização social.

Com a fundação das "vaquerias", instituição pela qual se reabastecem estâncias e fazendas, o gaúcho mais se "engrandece" na faina da preia às manadas. "A caça do gado — informa Ezequiel Martinez Estrada em *Radiografia de la Pampa* (Buenos Aires, 1953) — que chegou a dominar tôda uma época colonial, "a época do couro", e a dar fisionomia acaso definitiva à vida argentina, foi uma forma de latifúndio".

Na expedição ao deserto em busca de gado; nas guerras de defesa contra o índio; na vida de rude coragem móvel das *vaquerias*, emprêsas de perigo permanente e inusitada bru-

talidade; na "utilidade" com que funcionou durante o comércio fraudulento de couros — em todos êsses "estágios" porque pasou o gaúcho foi adquirindo gradualmente cidadania, qualidade, dignidade, para, enfim, pela participação nas guerras da Independência, nas lutas dos caudilhos e na defesa do federalismo, conquistar em definitivo sua "nobreza".

Eis que é quando a palavra também se dignifica — e não só o personagem. "Modificadas as condições de vida na campanha — escreve Augusto Meyer — com o trabalho já mais organizado nas estâncias, decrescia o nomadismo, ao passo que ia crescendo a necessidade de um meio de subsistência regular. O próprio gauderio, não tendo já o ensejo das antigas arreadas, submetia-se de vez em quando a um ajuste, ficava por mais tempo apalavrado de posteiro ou peão; acabava agregado. Foi por êste lado que o dicterio *gaúcho* entrou a recompor-se de sentido, tomando um banho de regeneração" (pág. 32).

Mas, de onde a palavra *gaúcho?*

Se o personagem emergiu do quadro do pastoreio nômade, do nome que o designa não se conhece origem certa.

Para o prof. Paul Groussac a palavra *gaúcho* ter-se-ia formado por metátese, de *huacho*, *gaucho*, (órfão), em quechua. Lembra Augusto Meyer que o étimo *guacho*, palavra incásica, também existe no sul do Brasil, para mencionar animais desamparados.

Vicuña Mackena admite que a palavra é ao mesmo tempo quechua e araucana, pois nesta língua existe *gatchu* para designar *companheiro*.

Há ainda a versão da procedência árabe: gaúcho teria vindo de *chaouch*, tropeiro.

Do ponto de vista etimológico, a palavra está ainda em estado de gado cimarrón, alçado e indômito, vagueando na coxilha dos radicais e derivações, à espera de pealo. Desconfio muito de que sôbre suas guampas cairá, um dia, o ágil laço de Augusto Meyer iniciador, no Brasil, dos estudos de sociologia da palavra.

ELEGIA

A TRANSFIGURAÇÃO da dança em música instrumental data, pelo menos, desde os tempos de Bach. Os contemporâneos do Patriarca da Música utilizaram-se, sobretudo, das danças antigas: pavanes, calatas, saltarelles, gaillardes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, gavottes, bourrés rigaudons, loures minuets, forlanes, canaris, chaconnes, passacailles, passe-pieds, branles, polonaises. Vários movimentos da Obra de Bach são gavottes, sarabandes, allemandes, chaconnes, gigues. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Brahms seguiram o mesmo caminho. Danças Húngaras informam a Obra de Bela Bartók. Os precedentes de Dvorak — excluído o caso de Bartók, que veio depois dêle — são o que há de mais alto na música.

Homer Ulrich, no seu belo livro sôbre música de câmara recentemente editado pela Columbia University, divide sua obra em três períodos: o primeiro, de adesão à Beethoven e Schubert; o segundo, de incertezas entre Listz e Wagner; e o terceiro, o grande, nos quais seus modelos foram os clássicos, sobretudo Brahms. Mas convém logo destacar uma diferença: enquanto a composição de Brahms obedecia à mais rigorosa lei arquitetônica, a composição de Dvorak apoiava-se no *rhapsodic approach.* Vale dizer, não eram grandes nem severas suas preocupações tectonicas. Mas êsse fato nunca im-

pediu, inclusive, a sincera admiração de Brahms pela inspiração de Dvorak. Jamais poderá impedir a nossa, pois encontramos na sua música, além da graça matinal e da doçura *lulling* dos temas populares, uma explosão de côres (a côr instrumental, os timbres), de ritmos nervosos, ao lado de lirismo infundido na melancolia dos grandes lamentos. *Dumky:melancholy laments.* Nostalgia difusa, tristeza imotivada, espécie de saudade de um bem ausente ou uma imposível esperança. Esta tristeza *sensuously mellow* que só violinos, violas e cellos sabem dizer

Ao contrário de Smetana, fundador da música tcheca, cujas preocupações eram, sobretudo, pela música descritiva, a música de programa, Dvorak era da música absoluta e, sobretudo, a música de câmara, santuário de tôda a música. Neste campo onde Deus está sempre presente sem que o vejamos — só nos é dado ouvi-lo — Dvorak criou algumas de suas obras-primas: o Quinteto Opus 81, para dois violinos, cellos e piano; o Quarteto Opus 96 de uma tristeza eslava sonhadora em oposição à energia jubilosa do Quinteto. Há ainda os quartetos para cordas Opus 105 e 106. E como falamos de "obras-primas", é impossível omitir o *Concêrto para Cello e Orquestra, Opus 104.* Mas aquela expressão se ajusta mesmo, em tôda sua plenitude, ao Trio Dumky. É de uma beleza que, uma vez descoberta, nunca mais nos abandona. Pela sua tristeza. Pela sua alegria. Pela sua aliança da tristeza com a alegria, desta aliança nascendo uma alegria nova, reveladora.

Que é *Dumky?* Para o musicólogo Arthur Jacobs: *a lament of Ukranian folk-origin.* Para Homer Ulrich: a *dumka is an elegy may be expected to be melancholy in mood.* É uma canção eslava — pertence a uma família universalmente romântica: a da balada. *Dumky* é o plural — o seu plural.

Em oposição à Dumka, há a Furiant: dança nacional tcheca, de movimento rápido, ritmo acentuado, frenética explosão jubilosa. Para acentuar, dar maior ênfase e relêvo aos contrastes da sonata-forma (o trio como gênero, obedece a

êsse esquema composicional, e Theodore M. Finney o define como uma sonata para violino, cello e piano), Dvorak emprega a Dumka e a Furiant. Do sábio apêlo a êsse recurso não resulta apenas uma arte de marcada feição eslava, eslavônica, mas uma música de poder lírico incomparável. Recebemo-la com emoção, aquela rara espécie de emoção que, na fórmula nietzscheana, exige eternidade, uma eternidade profunda, muito profunda...

NOTAS SÔBRE A CRÍTICA LITERÁRIA

SE a nova crítica eliminou o caráter judicativo da investigação literária — *dogmatic critic* — afastando os julgamentos *"of worse and better"* (T. S. Eliot); se inutilizou a aplicação de epítetos de aprovação ou desaprovação; se recolocou em seu devido lugar o impressionismo e expulsou de seus esquemas o *reviewing*, passou, por sua vez, a exigir nos processos de *critical examination* uma tal cobertura de todos ou quase todos os setores do conhecimento, que seus fundamentos só podem assentar sôbre a totalidade das experiências realizadas nos múltiplos campos da atividade mental.

As impurezas e dejetos da crítica, representadas pela atitude judicativa, pela complacência e o uso de verdadeiras gírias, tais como *mensagem*, *mistério*, etc. se foram neutralizados pela nova concepção da crítica, esta também impôs ao hermeneuta literário a sua submissão a um ilimitado sistema de possibilidades humanísticas.

O conhecimento das idéias em Kenneth Burke, sua capacidade de apreensão não só das qualidades estilísticas como também das possibilidades estilo-imaginativas, e seus esforços no sentido de verificar e corrigir a terminologia da crítica são um testemunho destas novas exigências.

A busca das estruturas e a perquirição dos processos formais de Yvor Winters, a elucidação das qualidades verbais e estilísticas de R. P. Blackmur e de William Empson comprovam a perda da substância judicativa e sua crescente substituição pela demanda da análise lingüística, de tal forma que, falando-se de Blackmur, já se disse que, com êle, a crítica tornou-se consciente da tremenda complexidade dos problemas literários criada pela rigorosa análise dos textos.

Esta terrível complexidade, quase incontrolável ramificação do saber que a análise estrutural impõe ao labor do crítico como condição essencial à captura do fluído artístico, ninguém dêle forma imagem, consciência e visão mais exata do que Blackmur, que levou suas investigações estilísticas das estruturas poéticas, através do exame rotativo das palavras e de seus modelos sônicos, a um grau de perfeição inexcedível.

Mas, o próprio exemplo de Blackmur, como o de Kenneth Burke, não constitui argumento favorável ao formalismo crítico. Em um, e em outro, se as preocupações formais chegaram a tão lancinante grau de exigência, deve-se a que a minuciosidade técnica não foi considerada como um fim em si mesma, mas, sobretudo, como meio de tornar o crítico consciente de tudo quanto se faz necessário, no processo criador, à mais pura adequação do escritor às exigências da cultura filosófica, ética, política, social, estética, etc.

A irresponsabilidade do impressionismo e a ociosidade dos julgamentos pessoais, entraram em pleno colapso.

Importa, então, redescobrir, na arte, mais os seus elementos formais do que seus condicionamentos sociais, econômicos, políticos, religiosos, morais, folclóricos, etnográficos, antropológicos, sociológicos, ecológicos?

A história da crítica responde a esta indagação.

A metodologia crítica recebeu das técnicas e teorias psicológicas, psiquiátricas, psicanalísticas, filológicas, filosóficas, semânticas, biológicas, históricas sociológicas, bem como da investigação lógica, da história das idéias e da Teoria do Conhecimento, inequívoca e poderosa contribuição.

A integração dialética de todos êsses métodos e processos impulsionou com tal energia de controvérsia, com tal vigor polêmico as atitudes, concepções e procedimentos dos intérpretes e investigadores literários que "a profissão do crítico tornou-se uma das mais ativas e possantes em todo o campo literário".

Esta revisão de problemas e métodos determinou não só que o crítico se convertesse num humanista, como ainda tornou a crônica do movimento contemporâneo da crítica literária o capítulo mais intenso, o mais denso e apaixonante de tôda a literatura moderna. "Nesse ponto — escreve um tratadista — os críticos de literatura unem-se aos próprios artistas criadores, de vez que os poetas, novelistas e dramaturgos *criticamente* mais importantes de nossa época foram sem dúvida os que escreveram as mais incisivas e penetrantes obras de imaginação."

O nome de Ezra Pound que, um dia, se descreveu a si mesmo como "um instrumento filológico de alta precisão", surge inaugurando os caminhos do novo criticismo, numa retomada de contato que vai de Vico a Coleridge. Constituindo êle próprio a fonte mais viva da hermenêutica literária de nossa época, mostra Pound a necessidade da coexistência dos poderes da análise e da criação na nova figura do intérprete literário.

Falando entre nós, em conferência na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, Morton Dauwen Zabel declarou: "O crítico deve ter a sensibilidade, o poder de percepção e até mesmo a *técnica verbal do artista*".

Palavras que lembram Coleridge: "A crítica de literatura é pura literatura".

Mas o magistério crítico não se restringe a uma pesquisa de ourivesaria, crítica de miopia, técnica de lupas, de fortes lentes de aproximação.

Todo texto é um *diálogo*: problemiza, polemiza com o crítico. A necessidade de não nos determos ou satisfazermos só com a análise *exterior* da forma literária é tão grande que

até aos teóricos de uma técnica de desmontagem sônica como é a *Schallanalyse* aquela necessidade se impõe imperiosamente. Gunter Ipsen e Fritz Klarg em seu *Schallanalytische Versuche*, Heidelberg, 1928, escrevem: "A análise do som é uma nova magia: ela sente nos resíduos mortos o hálito da vida. Parece ser tôda sensualidade, no entanto ela se rende ao eterno sentido". E, noutra passagem: "Todo sentido linguístico transcende, da maneira mais admirável, a sua execução". E, após explicarem que a análise do som não é originàriamente um sistema e sim uma descoberta, como que definem o método, dizendo: "Sempre a tarefa consiste em sondar, nos sentimentos existentes de uma escrita, a significação linguística e, com isto, *a matéria pensada*".

Na linha do *new-criticism*, os exemplos de Mattiessen Christophol Caudwell, V. F. Calverton, Joseph Freeman, Granville Hicks, William Phillips, Philip Rahvs e George Thonson são concludentes no sentido do quanto valiosíssimamente valem para a exegese dos contexxtos as aportações extraliterárias, sejam sociológicas, políticas ou antropológicas.

Todavia, a análise formal dos textos continua a merecer as melhores atenções. Compreende-se que assim seja porque a interpretação estética dos contextos, do *opus* literário se há de fazer em primeira instância anatômicamente sôber o corpo vivo do idioma social, individualizado pelos autores em dialeto poético próprio. Partindo-se do texto, a obra literária há de ser tomada como uma entidade, uma unidade, um produto e um resultado de fôrças muitíssimos divergentes e antagônicas que encontram expressão e valor na integridade do corpo artístico.

Neste sentido, as atitudes de I. A. Richards e P. R. Blackmur valem como verdadeiros programas, legítimas gramáticas estruturais da crítica.

Em I. A. Richards, criador de uma técnica de leitura estética, o crítico moderno encontra o seu modêlo, pois que nêle estão reunidas e representados, em forma paradigmática, as qualidades que hoje a literatura reclama e exige do intér-

prete literário, e sem as quais não é possível falar-se de crítica e de crítico.

"Quase — escreveu Sarnetzi — me atreveria a afirmar que, se o homem que tem a seu cargo a ciência literária ou a crítica não é um artista, *artista no mais profundo do seu ser*, se não vê flutuar em seus sonhos o espectro de uma obra de arte ideal, se sua alma não se estremece de emoção ante o criado e o vivo e o recria, se não vê nêle mais que um objeto interessante que examina como um naturalista em um laboratório, êsse homem não pode cumprir satisfatòriamente a missão que lhe está confiada". E, embora reconheça que nem sempre se pode reclamar do cientista ou do crítico as virtualidades criadoras do artista, diz: "Também no cientista e no crítico *podem* operar mágicas fôrças subterrâneas". Estas fôrças são as que permitem apreender "a vida profunda que palpita na obra de arte, a qual será sempre um arcano". (Detmar Heinrich Sarnetzki).

Blackmur é um exemplo dessa atitude criadora, para a qual só encontramos equivalência em Richards, Empson, Davis e Burke. Considera Blackmur sempre o próprio texto a primeira e última autoridade. E, no intento de esclarecê-lo, aplica tôda a penetração e sugestão de que é capaz a mente humana. Também para Kenneth Burke o texto é o objeto supremo do exame crítico e não há recurso científico, processo técnico ou instrumentalismo cultural que não use na procura de desvendar o *conteúdo* expresso pelo contexto. Pensa fundamentalmente *the problems of meaning in dramatic perspective*. E, impulsionado por esta básica preocupação, o autor de *A Grammar of Motives*, que é um genial estrategista de idéias e símbolos — "*Mr Burke* — escreve Hayakawa — *touches nothing without illuminating it* — mobiliza nas suas investigações a semântica, a psicanálise, a psicologia, as ciências políticas e sociais, projetando-se sôbre a *forma*, isto é, pesquisa a *estrutura da significação* e a anatomia do *propósito*. Age como um laboratorista equipado com o instrumentalismo operacional de tôdas as técnicas especiais — linguística, experimentação psicológica, análises antropológicas,

indagações econômicas e de todos os ramos do conhecimento humano capazes de contribuir para a formação de uma *gramática do significado.*

Os complexos problemas da cultura literária encontram no autor de *The Philosophy of Literary Form* não só uma terminologia nova, mas também, novos métodos e, ainda, uma fonte de contatos mais ricos, de relações mais intensas, de conexões mais profundas com seu intrincado material de *symbolic action.*

CRUZ E SOUZA

O MÉRITO desta antologia estará na medida em que possa contribuir para a crítica da crítica a Cruz e Sousa. É evidente que em revisão desta natureza não figuram a crítica apologética de Nestor Victor ou a cerrada incompreensão de José Veríssimo, cada qual incorrendo, por oposição mútua, nos mesmos erros de julgamento. Devemos a José Oiticica o primeiro grande esfôrço de interpretação crítica de Cruz e Sousa. Temo-la no seu artigo publicado neste jornal (*Correio de Manhã*, edição de 17 de março de 1923), o qual concluiu com a seguinte afirmação: "Cruz è Sousa é um precursor, o grande precursor não de simbolismos e de cadentismos, mas de uma poesia panteísta onde o homem se integra no universo aspirando sempre à mais perfeita integração". Interpretação que seria exata — "grande precursor" — se para afirmar o panteísmo não negasse o simbolismo. Na poesia de Cruz e Sousa não há *integração*, mas *superação* da condição humana pela contemplação de uma outra realidade que sòmente os dons de captação do inefável podem revelar. Os valôres que Cruz e Sousa atribui à Natureza, à base dos quais se consumou o equívoco do panteísmo, não são inerentes ao mundo exterior. Não têm existência autônoma porque são irradiações de seu ser como Ser.

(*) Tasso da Silveira — *Cruz e Sousa* — Rio, 1957.

A atitude de Cruz e Sousa, na sua fase madura, quando atinge aquela serenidade em que, para falar como Eliot, a rosa e o fogo são uma unidade — nessa fase — a do terceiro período — é que êle se revela como um dos grandes iniciadores da poesia brasileira, ao lado de Alphonsus de Guimarãens e Augusto dos Anjos. Esta é a fase em que podemos ver também a sua maturidade espiritual condicionando sua perfeição técnica. Nesta fase Cruz e Sousa substitui a musicalidade ostensivamente audível dos primeiros poemas, representada paradigmàticamente na *Antífona* e em *Vilões que choram*, em cuja contextura há uma agresisva predominância do som determinando o quase sacrifício do sentido, pela fina música subentendida dos *Últimos Sonetos,* nos quais o som exerce apenas a função de instrumento do significado. Não que, neste período, sua poemática seja menos elaborada. Continua sendo elaboradíssima, mas em outro sentido. Direi tudo dizendo que Cruz e Sousa substituiu, no terceiro período, o tom sinfônico de sua poesia pelo que há de mais denso e mais sutil na música de câmara. Predomina, então, a fórmula de Ruysbroeck — "repouso de Deus e de tôdas as coisas criadas?" Também não, pois que temos a sua poesia, para falar como William Law, "trabalhando incessantemente para produzir a grande redenção". É a fase em que o problema do Destino, o inimigo que tem de ser agarrado, surge como o poderoso núcleo da poética de Cruz e Sousa. A fórmula de Beethoven: *"Ich will den Schicksal in den Rachen greifen"*.

O sr. Tasso da Silveira pressentiu a verdade desta aproximação, mas lamentàvelmente não a fundamentou. Da exegese de José Oiticica o grande salto é para a interpretação de Roger Bastide. Nos ensaios de *A Poesia Afor-Brasileira* (São Paulo, 1943), predominam as angulações antropológicas e psicanalíticas. Na *nostalgia do branco*, que marca a primeira fase (*Broqueis*), Bastide identifica a expresão da ânsia de Cruz e Sousa em "se tornar ariano", ao pasos em que, no *noturnismo* da segunda fase (*Farois*) vê a reafirmação das fundas heranças africanas. Chega mesmo o analista francês

a descobrir na musicalidade dos versos cruz-e-souseanos ressonâncias de música negra. Fala-nos, então, alusivamente, na "importância do ritmo e do tambor". Mas, como conciliar suas observações com a verdade nesta constatação: a de que a apologia do branco é uma constante essencial a todo o simbolismo *europeu?* Bastide desfigurou um fato estético geral para servir-se dêle na análise extraliterária da poesia de Cruz e Sousa. O mesmo equívoco repete-o em face do problema da musicalidade. Se a entendermos como resíduo de tambor, como ficará *the status of music in Symbolist Aesthetic?* (A. G. Lemann — *The Symbolist Aethetic in France,* Oxford, 1950). Vem de Araripe Júnior (*O Movimento de 1893*) o vêzo de identificar a rítmica e a rímica de Cruz e Sousa com africanismos. Indo pela mesmo voga, o sr. Carlos Dantes de Moraes (*Viagens Interiores*) descobriu na poesia de Cruz e Souza "tantans, rasgar de cordas", e a presença da dança dos mortos, da "coréia satânica". Joaquim Ribeiro (*Vestígios da concordância bantu no estilo de Cruz e Sousa,* Suplemento Literário de "A Manhã", edição de 26 de janeiro de 1947) endossa a versão da mixórdia africana repercutindo na música cruz-e-souseana. No verbete *Negros,* do *Dicionário Gramatical* (Rio, 1889, págs. 321-322), João Ribeiro escreve: "O fato capital que é característico de tôdas as línguas do grupo bantu, é o que se chama concordância aliterativa. Os negros do Brasil, quando falam o português, repetem por aliteração a partícula prefixa inicial em todo o corpo da frase: *Z'ere z'mandou z'dizê* (Êle mandou dizer). Este fato é uma reminiscência da gramática geral das línguas do bantu: a concordância por aliteração. Na língua do Congo ela é normal, como atesta Bentley: *O matadi mama mampembe mampwena i mau mama twamwene* (As pedras estas grandes brancas são as que vimos ontem)". O verbete do *Dicionário Gramatical* foi depois reproduzido no volume *O Elemento Negro* (Rio, d.). Baseando-se nas anotações de seu eminente pai, Joaquim Ribeiro pôde concluir pela sobrevivência bantu na estilística de Cruz e Sousa. "Essa tendência aliterativa dos negros bantus — diz Joaquim Ribeiro — vai reaparecer na poesia e na prosa de Cruz e Sousa,

sob a feição de recursos estilísticos". A tese fêz curso, tendo sido abrigada pelo sr. Abelardo F. Montenegro (*Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil*, Fortaleza, 1954). Joaquim Ribeiro, porém, para construí-la omitiu observação básica de João Ribeiro que está no verbete do *Dicionário*, e nas páginas de *O Elemento Negro*. Após salientar o fato da concordância aliterativa como vivência estilística bantu, João Ribeiro faz a sábia ressalva: *"Não sabemos que exista vestígio dessa sintaxe na linguagem do Brasil, a não ser na "meia língua" de africanos que estropiam o português"*. Se êste argumento não invalidar a exegese da reminiscência bantu, resta perguntar se o processo aliterativo dominante nas velhas literaturas inglêsa e alemã, sôbre o qual temos o estudo monumental de Winfred Philipp Lehmann (*The Development of Germanic Verse Form*, University of Texas Press and Linguistic Society of America, 1956), retém nas suas malhas resíduos africanos. O processo aliterativo é uma técnica de produção da beleza literária só corretamente explicável pela teoria literária. A explicação antropológica ou a linguística, de fundo etnológico, representada na tese da recorrência ao bantu, serve apenas para nos levar às conclusões mais absurdas. Predominasse a exegese bantu, e como se explicaria a aliteração de Valéry, a qual é, segundo Curtius, o efeito musical que, no refinadíssimo poeta europeu, mais chama a atenção? Do processo aliterativo — acrescenta Curtius — quase tôdas as estrofes de Valéry oferecem testemunho. Nelas a série de aliterações atua como caixa de ressonância que amplia o volume do som (*).

Estudando a sensibilidade barroca Austin Warren mostra exaustivamente na poesia metafísica inglêsa a ocorrência dos

(*) ("... *Unter den subtilen Klangwirkungen Valérys ist die augenfälligste vielleicht die Alliteration. Fast jede seiner Strophen enthält Belege dafür. Die Folge dieser Alliterationen wirkt wie ein Resonanzboden, der das Klangvolumen vergrössert"* — Ernst Robert Curtius, *Französischer Geist im Zwanzigsten Jahrhundert*, Berna, 1952).

processos aliterativos. (Austin Warren, *Richard Grahaw*, The University of Michigan Press, 1957). Prevalecessem as interpretações da *nostalgia do branco* e dos *processos aliterativos* como expressões africanistas impossível seria explicar êstes versos de Stefan George: *Weisse schalben sah ich fliegen / Schwalben schnee-und silberweiss / Sah sie sich im winde wiegen / In dem winde hell und heiss* (Andorinhas brancas vi voarem / andorinhas alvas de neve e prata / vi-as no vento em equilíbrio / no vento claro e quente). Os processos de ludismo sônico de Cruz e Sousa encontraram lúcido investigador em Antônio de Pádua (*À margem do estilo de Cruz e Sousa*, Rio, 1946). Época houve (Astrojildo Pereira, *Interpretações*, Rio, 1944), em que ao simbolismo conferiu-se caráter reacionário. Seria êle a estética da contra-revolução. Mas, como fica o Cruz e Sousa que fêz a campanha abolicionista? E o Cruz e Sousa socialista que queria colocar a serviço do socialismo a *Revista dos Novos*, como se vê de carta de Gonzaga Duque, de 14 de abril de 1894? Outro equívoco a respeito do simbolismo — e neste incide o sr. Tasso da Silveira — é pensa-lo como fenômeno literário típico do sul — Santa Catarina, Paraná e Rio Grande; e, no centro, Minas. Mas, e as grandes vozes do Norte, com Augusto dos Anjos, Da Costa e Silva, Maranhão Sobrinho, Xavier de Carvalho? Não parece bem definida a declaração de Farias Brito como filósofo do simbolismo. E isto porque a beleza não constituiu centro de suas preocupações, nem conferiu êle à arte valor autônomo. (Ver Sílvio Rabelo e Tristão de Ataíde). Mas, voltemos a Cruz e Sousa.

Escrevendo sôbre a modulação poética que distingue *Broquéis* de *Farois*, diz o sr. Tasso da Silveira, no prefácio da Antologia: *"Agora é um mar de ondas beethovenianas que deparamos"*. O alto adjetivo teria sido empregado como mera metáfora, ou a êle recorreu o sr. Tasso da Silveira como quem recorre a algo menos fluído que uma simples imagem literária? Paralelismo arbitrário, ou definição responsável? Teria ela vindo daqueles versos quase litúrgicos: *"Ó tardes de Beethoven, de sonatas..."?* Ou dêste outro, do

Luar de Lágrimas. *"Dolências beethovênicas perpassam.. "?* Ou ainda da atmosfera de calma dos últimos poemas que tem algo dos mágicos adágios dos quartetos de Beethoven? Desta forma, estaremos no impreciso reino do metaforismo. É possível dêle sair? Creio que sim. Grover Smith Jr., Stephen Spender, D. Bosley Brotman e Joseph Chiari realizaram experiências com Eliot bastante animadoras, nesse sentido. *Eliot's musical models for "Four Quartets" have not been finally isoleted, but it is generally understood that he intended an analogy with Beethoven's late quartets..."* (Grover Smith Jr. — *T. S. Eliot's Poetry and Plays,* University of Chicago, 1956). * Examinemos, pois o adjetivo "beethoveniano" e sua aplicação. Examinemo-lo não do ângulo de metaforismo, mas de sua substantividade. A partir de *Farois* e *Ultimos Sonetos,* Cruz e Sousa supera as fórmulas do simbolismo. Sobretudo nos *Ultimos Sonetos,* já o encontramos despojado das "vãs tautologias" e das linhas infladas em *Schwellversen.* Na sua poética, em que antes predominava uma musicalidade sinfônica passa a preponderar a concepção camerística da música pura como a única arte a que é dado o privilégio de sondar desconhecidas regiões da consciência, aventura não permitida a nenhuma outra arte.

Ésse privilégio Beethoven o deteve nas últimas sonatas para piano e nos últimos quartetos de corda. O privilégio do *terceiro período.*

Em Cruz e Sousa, dos *Ultimos Sonetos,* encontramos a mesma decisão de agarrar o destino pela garganta, a mesma fôrça indômita, energia indomável, vontade de vitória.

Como o Beethoven dos últimos anos, o Cruz e Sousa do terceiro período tinha também muito que suportar, e suportava melhor. Se a *Hammerklavier* é a expressão de um homem que sofre o inaudito, com uma bravura e uma vontade infinitas, porém sem Deus e sem esperanças (... *"the Hammerklavier sonata is the expression of a man of infinite*

(*) Ver, também, HELEN GARDNER, *The Art of T. S. Eliot,* Londres, 1959.

suffering, of infinite courage and will, but without God and without hope. — J. W. N. Sullivan — *Beethoven* — Nova York, 1952), a música dos últimos quartetos chega às profundezas da alma humana que qualquer artista jamais explorou (*The music of the last quartets comes from the profoundest depths of the human soul that any artist has ever sounded.* — Sullivan).

Nesses abismos ou nesses céus incursiona Cruz e Sousa. A atmosfera da *Hammerklavier* correspondem *Vida Obscura* (*E o teu suspiro como foi profundo!*) *Crê* (*Vê como a Dor te transcendentaliza!*), *Só* (*Ah! como sinto compungidamente / por entre tanto horror indiferente / um frio sepulcral de desamparo!*), *e Triunfo Supremo* (*Ficou gemendo, mas ficou sonhando!*).

No Quarteto *Opus 131,* a impressão do conhecimento sobrehumano, da vida sobrehumana adquire forma. É à luz desta visão que Beethoven examina o mundo. Nunca viveu um homem que pudesse manter um tão tenso estado de iluminação. Trata-se do maior e do último dos descobrimentos espirituais de Beethovn. É um mundo transfigurado. Após flutuarmos através dêle, adquirimos asas e voamos. E não somos só nós. Tôda a criação participa desta alegria, dêste exultante júbilo. O *Opus 131* é o mais extraterreno dos quartetos de Beethoven, escrito quando êle havia chegado ao cume de sua experiência e a um estado de consciência no qual a discórdia desaparece — estado que só é alcançado pelos grandes místicos (*)

(*) *Nowhere else in music are we made so aware, as here, of a state of consciousness surpassing our own, where our problems do not exist, and which even our highest aspirations, those that we can formulate, provide no key. / This impression of a superhuman knowledge, of a superhuman life being slowly froezen into shape, as it were, before our eyes, can be ambiguous. / In the light of this vision he surveys the world. No man ever lived who could maintain such a state of illumination. This, we may be sure, is the last and greatest of Beethoven's spiritual discoveries, only to be grasped in the moments of his profoundest abs-*

Ao estado de graça atingido no *Opus 131* correspondem *Piedade* (*O Coração de todo ser humano...*) O êxtase do conhecimento sobrenatural e a intuição da vida sobrehumana estão prefigurados em *Caminho da Glória* (*Êste caminho é côr-de-rosa e é de ouro / estranhos roseirais nêle florescem...*); e em *Atitude Imortal* (*Abre os olhos à vida e fica mudo! / Oh basta crer indefinidamente / para ficar iluminado tudo / de uma luz imortal e transcendente*). A visão do mundo tranfigurado temo-la em *Verbo Supremo* (*Sorrindo a céus que se vão desvendando / a mundos que se vão multiplicando / a portas de ouro que se vão abrindo!*). Em *Asas Abertas* freme o deslumbrante júbilo. O desejo das grandes concordâncias pulsa em *Clamor Supremo* (*Vem comigo por estas cordilheiras! / Põe teu manto e bordão e vem comigo / Atravessa as montanhas sobranceiras / E nada temas do mortal Perigo.*). E, finalmente, a idéia kantiana de "*lei moral dentro de nós e do céu estrelado sôbre nossas cabeças*", que Beethoven teria assimilado (Otto Baensch) — a noção do *podes porque deves* (*Du kannst, denn du solbst*), que parece presente na misteriosa pergunta e jovial resposta do *Opus 135* — *Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!* (É preciso? É preciso! É preciso!) e que resume todo o grande problema beethoveniano — *the portentous questions* — o problema da luta e da submissão ao destino, informa a substância transcendental de *Assim Seja* (*Fecha os olhos e morre calmamente! Morre sereno do Dever cumprido!*)

Há, no *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, um trecho em que êle interpreta fabulosamente a última sonata para piano, *Opus 111*. "*Crê-se está ouvindo palavras que dizem: "Esquece o sofrimento; Tudo foi sonho"; Deus é grande em nós"; "Não me deixeis de ser fiel"... "É como uma bênção sobre-humana depois da terrível sucessão de formas violentas".* Ouvimos dêsses acórdes beethovênicos em *Prodigio* (*Como o Rei Lear não sentes a tormenta / Que te desaba na fatal cabeça / (Que o céu d'estrelas todo resplandeça) / A tua alma, na Dor, mais nobre aumenta. / Ah! só da Dor o alto farol supremo / Consegue iluminar, de extremo a extremo / O estranho mar genial do Sentimento!*)

Cruz e Sousa realizou, no grau que lhe foi permitido, a aventura de bater às praias da Percepção: "*Agora é um mar de ondas beethovenianas que deparamos*".

---

traction from the world. / It is a transfigured world. / And after floating through this outspread world we do, at that rapturous outbreak of trills in the last variatinon, rise up on wings and fly. And it is not only we, but all creation, that seems to be taking part in this exultant stirring. / In these moments of illumination Beethoven had reached that state of consciousness that only the grat mystics have ever reached, where there is no discord. (J. W. N. SULLIVAN, ob ct.).

"OS SERTÕES", OBRA DE ARTE DA LINGUAGEM

EM um ensaio sôbre Goethe e a Alemanha, Croce diz que os grandes poetas não são intérpretes de seu tempo ou país. Ao contrário são os que se fazem críticos de seu tempo ou de seu país, os que se opõem à sua época, discordam dos padrões vigentes, realizando sua obra em dissonância com tudo o que caracteriza o meio mental em que vivem. É o caso de Dante em relação aos florentinos; de Cervantes com a Espanha; e Goethe com os alemães. É, entre nós, o caso de Machado de Assis, Raul Pompéia e Euclides da Cunha. Um exame ainda que ligeiro da obra de cada um dêles mostra como se distanciam profundamente dos cânones artísticos e éticos então dominantes no Brasil.

Como sinal da grandeza de *Os Sertões* Alberto Rangel nêle via "o gôsto sintético dos esquemas e o sentido bifário das antíteses", além da riqueza estilística na qual assinalou, como traço de fôrça, "as precipitações, os retornos, os saltos, os refreios de sua composição literária". Vicente Licínio Cardoso definiu-o como "o Brasil ao ar livre". Roquete Pinto estimou-o como "o livro maior da nossa produção, no sentido de que nêle se retratam as qualidades e as faltas da terra". Era, foi, é, "livro escrito para a alma ardente de um povo

inquieto". Para Afrânio Peixoto, êle é "apenas o livro que conta o efeito dos sertões na alma de Euclides". Raja Gabáglia ao apreciá-lo contentava-se com a visão euclidiana do geógrafo enquanto, para Roquete, sua importância resultada "da introdução do espírito científico na literatura histórica". Afonso Arinos de Melo Franco surpreendeu em Euclides, "na sua mais patética manifestação, a tragédia do desenvolvimento entre a fôrça intelectual renovadora e o meio social retardatário".

Que é *Os Sertões?* José Maria Belo responde: "Um livro grave, onde se agitam alguns problemas capitais da nossa vida política e social". Como "um estudo social do nosso povo firmado até certo ponto na observação direta", compreendeu-o Sílvio Romero, que disse: "De *Os Sertões* pode-se tirar uma lição de política, de educação demográfica, de transformação econômica, de remodelamento social". Basílio de Magalhães considerou Euclides "mais preparado do que os seus antecessores para compreender os elementos fundamentais de nossa nacionalidade". Domício da Gama testemunha: "Euclides sabia tudo. Sabia o que eu sabia em letras e mais tôda a sociologia e a economia e a política de um pensador enciclopédico. Era a realização de um verdadeiro homem de letras reforçado por um sábio que Fichte preconizara". Tristão de Ataíde colocou como os dois grandes livros dêstes últimos 50 anos *Um Estadista do Império*, de Nabuco, e *Os Sertões*. Sousa Bandeira pôs tôda ênfase de sua visão euclidiana na imagem do sociólogo. Escreve Gilberto Freyre: "Seria um êrro ver na paisagem do grande livro um simples capítulo de geografia física e humana do Brasil que outro poderia ter escrito com maior precisão nas minúcias técnicas e maior clareza pedagógica de exposição. A paisagem que transborda d'*Os Sertões* é outra: é aquela que a personalidade angustiada de Euclides da Cunha precisou de exagerar para completar-se e exprimir-se nela; para afirmar-se — junto com ela — num todo dramàticamente brasileiro em que os mandacarús e os xique-xiques entram para fazer companhia ao escritor solitário, parente dêles no apêgo quixotesco à terra e na co-

ragem de resistir e clamar por ela. Resistir quando todos desistem. Resistir sempre. Clamar no deserto. Clamar pelo deserto. De modo que é Euclides mais do que a paisagem, que transborda dos limites do livro científico d'*Os Sertões*, tornando-o um livro também de poesia..."

Livro também de poesia... Afrânio Coutinho foi mais longe: "... *Os Sertões* são uma obra de ficção, uma narrativa heróica, uma epopéia em prosa, da família de *Guerra e Paz*, da *Canção de Rolando*, e cujo antepasasdo mais ilustre é a *Ilíada*."

Livro de poesia, sim; narrativa heróica, sim; epopéia em prosa, perfeito. E porque certo tudo isto, é preferível repetir sôbre *Os Sertões* o que do *Quixote* disse Helmut Haltzfeld: obra de arte da linguagem. Neste conceito cabe o de poesia, hoje entendida como arte essencialmente verbal: arte da palavra.

Quando Afrânio Coutinho refere-se "ao trabalho artístico de transfiguração operado na mente do escritor", está possibilitando o enquadramento de *Os Sertões* na categoria de *obra de arte da linguagem*. Está neste fato a sua fôrça. Está também nisto a sua fraqueza — no ponto em que, paradoxalmente, Euclides acomodou-se aos cânones de uma época de verbalismo. Inclusive por êste duplo aspecto a definição de *Os Sertões* como *obra de arte da linguagem* corresponde melhor à natureza intrínseca do livro do que aquela que o caracteriza como *obra de ficção*. O primeiro a usar esta definição a respeito do livro de Euclides— revela Otto Maria Carpeaux na sua *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira* — foi João Ribeiro (*Euclides da Cunha*, in *O Imparcial*, 4 de março de 1918). José Veríssimo também falaria em *romance*, a respeito de *Os Sertões*.

O livro de Euclides fixa não só o conflito entre a hinterlândia e o litoral, conflito de culturas, choque de etnias. Fixa a crise de uma nação, crise na estrutura econômica e política de um país, e crise das diretrizes da ação social do brasileiro.

Conflito de infra-estrutura dado na fragmentação vertebrária do Brasil. Todo êste quadro de choque, contorção e convulsão, é revelado numa clave de grandeza romana, numa prosa imperial, de períodos marcados pelo dinâmico crescendo das grandes massas sonoras. De onde já se ter falado, talvez com certa impropriedade, de barroquismo a respeito de Euclides. Barroquismo que estaria caracterizado pelas catacreses, antíteses, a construção assindética, certa tendência para o uso do *adynaton* — tudo o que contribui para dar à prosa de Euclides certo ar "fanático", certa feição de estilo imantado pelo magnetismo das fôrças polares. Barroquismo manifesto nas combinações de imagens dissimilares; na aproximação de palavras que se repelem; na descoberta de semelhanças ocultas em coisas que antes se mostravam díspares; na apresentação do impossível como possível; na progressão imaginativa substituindo a progressão lógica; na intensificação do pormenor; na tendência para apreensão das imagens em seu momento tensorial mais fremente, qualquer coisa como captação de uma parada brusca no núcleo mesmo do movimento. Depois, o espêsso, o coeso, o compacto. O amor do monlítico e da construção monumental. Ainda a tendência para o escultural, o convulso, os traços árperos, os ângulos mais agudos, os relevos mais agressivos, as arestas mais contundentes. A ausência quase total de nuances, matizes, inflexões. Nenhuma capacidade para modular — tendência exclusiva ou quase exclusiva para agrupar massas, volumes — nada de meios-tons.

Sobretudo Euclides mostra-se bem pouco brasileiro nas suas virtudes grandes, virtudes de espírito maior: horror à improvisação; culto da responsabilidade intelectual; amor à dignidade do espírito; noção da missão ética, social, humanística do escritor.

Fôrça. Grandeza. Clássico? No sentido em que Thomas Mann define o clássico: "grandeza só, nenhum refinamento".

Poder de concentração, condensação. Sua riqueza, uma saturação Substância, intensidade, consistência. Rigor esti-

lístico: fuga do superficial e do fácil. Árdua procura: observação direta, representação exata. Nada de romantismo difuso, de relaxamento, de convencionalismo, de pensamento raso. Tão pouco de indigência de linguagem. Rigor e vigor expressivos: objetividade, apêgo físico ao concreto.

Imaginação autêntica: aderida ao fato. Domício da Gama constatou: "Os fatos positivos eram para êle apenas como o lastro de segurança de sua imaginação". Virtudes de escritor fortalecido pela incorporação da disciplina científica, da ordem técnica ao patrimônio puramente literário. Daí seu realismo, não só naturalístico, direto, mas radiográfico. Diria: realismo "sumeriano", porque rebentando no épico.

Para José Veríssimo *Os Sertões* "é ao mesmo tempo o livro de um homem de ciência, um geógrafo, um etnógrafo; de um homem de pensamento, um filósofo, um sociólogo, um historiador; e de um homem de sentimento, um poeta, um romancista, um artista". Para Sílvio Rabelo, "uma transcrição muitas vêzes incompleta, mas outras vêzes genial, de uma paisagem física e humana que há quatro séculos esperava o seu observador, e o seu intérprete". Para João Guimarães Rosa Euclides "tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro — não mais mero paisagístico, mas ecológico". E acrescenta: "As páginas de Euclides rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude. E tinha conteúdo e direção o que Euclides comunicava em séus superlativos sinceros, na qualidade que melhor lhe cabia dar, nesta nossa largueza descentrada, de extremas misturas humanas, numa incomedida terra de sol e cipós."

Estilo desenfreado — disse Araripe Júnior — "estilo cataclismal e talvez o mais apropriado para descrever os acontecimentos anormais, as revoluções sociais e os desastres dos caracteres". E, ainda de Araripe, sôbre Euclides: "Conjunto de qualidades artísticas e de preparo científico pôsto a serviço de uma alma de poeta".

Essas últimas transcrições de autores brasileiros, de tão diversificada índole, visam a mostrar concordância quanto ao

tópico em que todos reconhecem, expressa ou indiretamente, a existência do poeta no autor de *Os Sertões* — do poeta e até do ficcionista.

Estamos outra vez em face da tese de Afrânio Coutinho: *Os Sertões* "como obra de ficção", e não como obra de arte da linguagem. Justifica Afrânio Coutinho sua tese dizendo que "o que sobreleva a tudo é a sua parte artística — no plano, no conteúdo trágico, na apresentação dos tipos, na movimentação interna, no estilo. O que há nêle é um vasto afresco da vida sertaneja em um instante de crise dramática. O sôpro de tragédia que lhe varre as páginas é antes da linha das grandes tragédias literárias do que das frias descrições históricas. O patos trágico é o motor central que lhe move a intimidade dos sucessos, tal como na obra do grande russo."

Com efeito, não é só a capacidade de Euclides de penetrar a psicologia das massas que lhe caracteriza a vocação de romancista posta em ação em *Os Sertões*.

Essa capacidade de fazer psicologia coletiva pode ser até traço de sua incapacidade para ver individualmente o mundo do sujeito, da mesma forma pela qual vê o mundo do objeto. Talvez a sua impossibilidade de atuar através dos meios-tons, a sua menor sensibilidade para as nuances, as transições mais finas, as distinções mais sutis. Uma certa impotência discriminatória, no sentido de incapacidade para apreensão do mais delicado e do mais tênue. Gilberto Freyre viu bem — Euclides é mais Euclides quando trata de "tipos sociais mais densos e mais rebeldes à simplificação".

Onde Euclides mostra sua vocação de ficcionista, de romancista, é na sua capacidade para *movimentar* massas, jogá-las sinfônicamente.

Tanto no movimento de massa quanto no comportamento do indivíduo cuja estrutura psicológica possa valer como paradigma. É ver os retratos de Pajeú, Lalau, Pedrão, João Grande, etc. Mas, em matéria de retrato, sua riqueza maior é quando encontra tipos-síntese como o Conselheiro — ho-

mens que valem como um mural — de uma época, de uma situação, de uma humanidade. O que êsses retratos oferecem, na sua composição, como mergulho nos subsolos étnicos, culturais, religiosos, psíquicos — mergulho na subterraneidade humana mais escura — eis o que atrai, polariza, imanta Euclides. Há um passo de *Os Sertões* em que Euclides fala da flora que, castigada pelas estiagens, enterra os caules no solo. Êste é também seu movimento psicológico ideal — descida às camadas mais fundas, aos lençóis mais profundos. Se o retrato de Moreira César é uma obra-prima, é porque, nesse retrato, aquêle militar "socializa" uma série de características das fôrças mandadas ao crime de Canudos, contra o qual êle, Euclides, se rebelou, e, por isto, fêz de *Os Sertões*, o seu "livro vingador".

É o coletivo que Euclides busca sempre, até no individual. O coletivo que êle sabe apreender magistralmente nos movimentos de massa — a marcha das expedições, a retirada de tropas batidas, a travessia de Cocorobó. Na descrição da natureza nordestina é ainda assim que age.

Ao assinalar os aspectos de deserto, desertão, e o esparso da vegetação, é o *vazio* que, como espaço trágico, o impressiona. Também a natureza, para êle, não está só no cáctus, no mandacaru, na cabeça-de-frade, na caatinga, nas carrascais, no agreste, no carandázal, nos movongos — ela está por trás dos homens, dentro dos jagunços "Quem sitiava o exército?" perguntava Araripe Júnior "Ninguém. A natureza. As circunstâncias."

Acerta Afrânio Coutinho quando diz que Euclides criou, em *Os Sertões*, o seu próprio padrão estrutural, seu cânone arquitetônico. Êste cânone consagra sua tendência para a monumentalidade, o escultural, o brônzeo. Compõe, escreve sob o signo do colossal, dos grandes volumes, das massas gigantescas. De onde, seu gôsto pelo discursivo e o retórico — sua pletora verbal.

A obsessão da palavra pela palavra — eis sua fôrça e, por vêzes, sua debilidade. A palavra — entidade que o impe-

lia para o campo da criação poética. Está no *ABC of Reading*, de Ezra Pound: "... Poetry because it is the most concentrated form of verbal expression." Em carta dirigida a Harriet Monroe, Pound diz: "Language is made out of concrete things." A linguagem de Euclides: concreta, dura, áspera, costurada de realidades — as trágicas realidades brasileiras. Se é certo, que Roma cresceu com o idioma de César, certo é também que o Brasil cresceu com o *estilo de cipó de Euclides.*

ESPÍRITO E FORMA DE EUCLYDES

Truth is the criteria of historical study, but its impelling motive is poetic. Its poetry consist in its being true. There we find the synthesis of the scientific and literary views of history. — G. M. TREVELYAN — *HISTORY AND LITERATURE, in HISTORY, n. s., IX, 1924, pág. 91*).

Vários autores já acentuaram a presença de vocábulos técnicos embutidos na prosa de Euclides como responsáveis, ou co-responsáveis pelo vigor de seu estilo. Certos traços de precisão, concisão, exatidão decorrem dêste fato. Mas o poder de sua frase corre também por conta da adoção de outros recursos de natureza mais tìpicamente literária: a utilização dos valores sônicos idênticos, de base consonantal ou vocálica; o emprêgo da reduplicação vocabular; o uso da antítese continuada; o apêlo à hipérbole, ao paradoxo, ao oximoro. Sobretudo, à sua tendência incoercível para jogar com os adjetivos ou transformar quase tudo em adjetivo, ou a quase tudo dar função qualificativa (*).

(*) Sôbre o emprêgo do travessão, do assideto, do polissindeto, do infinito, do particípio, do imperfeito, do paradoxo, do oximoro, e a funcionalidade estilística da pontuação em Euclides, consultar Herbert Parentes Fortes, *Euclydes, o estilisador de nossa história*, Rio, 1958.

De certos recursos para produzir energia, obter relêvo da frase, utilizava-se magistralmente Euclides. Um dêles: a omissão do artigo definido. Sempre que lhe era possível, apelava para tal técnica; evitava, também, quanto possível, o emprêgo das preposições que, em geral, assinalam relações lógicas de inteligência em vez de relações afetivas. Em compensação, outro gôsto seu era o da preposição *com* — e isto porque, além de sua dureza sônica, ela serve melhor à expressão de sensações visuais — e Euclides, como muralista, esforçava-se ao máximo para transformar a visualidade em instrumento de captação e fixação tanto do mundo objetivo quanto do mundo subjetivo. Sua lei era transformar sensações e impressões em imagens plásticas, em realidades esculturais, arquitetônicas. Era engenheiro.

Outro traço de sua prosa e, mais do que de sua prosa, de sua particular maneira de ver o mundo, era tomar a qualidade pelo objeto; transformar a qualidade no próprio objeto — efeito ou resultado obtido, via de regra, pela substantivação do adjetivo.

Êste apêgo ao adjetivo, ou à função qualificativa, Euclides o estendia aos próprios verbos, cuja função não era só a de acionar a frase, dinamizar o tecido expressivo. Na sua prosa vê-se constantemente o gerúndio funcionando como adjetivo — o tempo verbal dura para qualificar a ação ou o objeto.

O emprêgo da coordenação polissindética que aparece logo na primeira página de *Os Sertões* — a repetição de conjunções como elemento de integração das partes construídas — mostra o seu cuidado em evitar o ritmo lento dos períodos. Revela sua preocupação em imprimir maior velocidade e rapidez à frase — mas não só para obter movimento ininterrupto de dicção, como para obter, também, maior intensificação afetiva. Maior tensão. Ainda para obter esta maior potencialização afetiva, esta forte concentração de poderes emocionais, extralógicos — operação estranha num engenheiro, num homem de formação positiva, mas vencido pela coisa-maior que é a Arte — Euclides procurava

usar, à inglêsa, à germânica, o adjetivo antecedendo o substantivo, pois nestes casos, o adjetivo encerra uma apreciação afetiva, alude mais à emoção despertada pelo objetivo do que à própria qualidade ou realidade do objeto, enquanto o adjetivo posposto contém apenas uma apreciação lógica do objeto (*).

Outros recursso euclidianos de busca de energia: o uso de expletivas. Na procura da concisão: o emprêgo da elipse. Na construção da harmonia: o hipérbato. A busca do vigor no uso sistemático do superlativo. A procura do impacto emocional no emprêgo também sistemático da antítese continuada.

Tôda a arte de Euclides oscila entre expressionismo e impressionismo Quando êle atua expressionìsticamente, não nos oferece as coisas, mas as idéias das coisas, a idéia do objeto — pensa e sente subjetivamente as coisas. De onde sua tendência para a personificação, a espiritualização do

---

(*) Numa carta a Godofredo Rangel, incluída em *A Barca de Gleyre*, diz Monteiro Lobato: "Euclides evita prepor o adjetivo ao substantivo, o que contraria a lógica da percepção cerebral". E depois de citar alguns exemplos, afirma: "Ora, em Euclides não há adjetivos prepostos aos substantivos". Tome-se um significativo estilema euclidiano — um que valha como exemplo paradigmático de sua construção. Diz êle: "... a feição de largos planos ondulados, desmedidos". É exemplo dos mais típicos do processo de cunhagem fraseológica de Euclides. Nêle assinalam-se um adjetivo preposto e dois pospostos. A carga qualificativa, a que traduz a emoção despertada pelo objeto, pela coisa *plainos*, está no adjetivo preposto *largos*. Os outros dois adjetivos, pospostos, figuram como cláusula rítmica, pura e simplesmente — tanto assim que o último adjetivo posposto — *desmedidos* — limitava-se apenas a reforçar a idéia plástico-emocional contida no adjetivo preposto. O uso do adjetivo preposto correspondia melhor ao tipo visual de Euclides — respondia com maior exatidão à natureza de seu temperamento. Não significa isso que não empregasse êle outro processo — o do adjetivo posposto, ou ainda a combinação dos dois métodos. Tudo dependia da necessidade rítmica da frase. Aliás, na mesma carta Lobato refere-se à "sóbria e vigorosa beleza de seu estilo" — e *sóbria* não parece o adjetivo mais adequado para definir a estética euclidiana.

inanimado, a simbolização, a dessexualização Gilberto Freyre observou bem.

> Atraia-o o anguloso, o ossudo, o hirto dos relevos ascéticos. Dos tipos e dos cenários sertanejos, êle destaca os relevos mais duramente angulosos, em palavras também duras, quase sem fluidez nenhuma e como que assexuais.

Da técnica impressionista, tomava Euclides o processo de despojar as coisas das correções e retificações lógicas que o homem introduz nos objetos. A qualidade passava então à condição de representação primeira e imediata. De onde sua tendência panteísta, seu animismo e o seu realismo mítico como método de penetração na realidade. De onde também o seu gôsto da onomatopéia, na elaboração estilística, isto é, na representação literária da realidade. Há, em Euclides, como sinal de sua concepção mítica do universo, uma tendência constante para a antropomorfização. Tudo êle vivifica, numa ânsia de extrair do universo um mistério trágico que não está nas coisas, a não ser como doação de seu ser aos objetos.

O estudo pormenorizado de sua elaboração metafórica conduz à identificação de seu realismo como sendo de ordem mítica — na translação de sentido Euclides inclui um evidente elemento de personificação das coisas.

No apêlo ao vocábulo científico Euclides procurava seu ideal de exatidão expressiva. Seu estilo "científico" tem, em poesia, um correlato na literatura brasileira: Augusto dos Anjos Condicionado pelo monismo materialista, havia em Augusto dos Anjos a mesma tendência para a hipertrofia dos sentimentos, o gôsto de exagerar, a preferência pelos valores plásticos. "Não tinha" — diz Gilberto Freyre num estudo cheio de finas observações — "a obsessão das palavras suaves nem das vogais sempre doces".

E acrescenta, não sendo difícil concordar com êle:

> Limitava-se às formas convencionais do verso, é certo, mas uma aspereza tôda sua, uma angulosidade de expressão servida pelo seu conhecimento de palavras duramente científicas, dá aos seus poemas um audacioso sabor mais para

os olhos do que para os ouvidos. Em muitos de seus versos a aspereza de sons não é evitada ou mesmo disfarçada, mas procurada; Angusto dos Anjos tira, às vêzes, efeitos verdadeiramente surpreendentes de dissonâncias, de combinações fonéticas extravagantes, de consoantes julgadas antimusicais e antipoéticas pela maioria dos versejadores em língua portuguêsa e até de polissílabos pedantemente científicos. Há nêle alguma coisa que faz pensar em Euclides da Cunha.

Pela cortante nitidez do estilo, a incisividade da idéia, o vigor combativo, a capacidade plástica, os traços impressionísticos de sua prosa, um outro autor que se aproxima de Euclides, e desta vez como precursor, é Raul Pompéia.

A preocupação de concisão "científica" Euclides a destruía, em parte, pelo tom enfático, retórico, eloqüente que sistemàticamente procurava comunicar à sua prosa poemática, pois nada mais anticientífico do que a ênfase verbal, a intumescência estilística, a inflação retórica, "a crispatura — como diz Augusto Meyer — o ardor, o frêmito da frase nervosa, a intumescência lírica do período."

Luxo vocabular e luxo sintático. Sua frase estruturava-se preferencialmente na ordem inversa. A enunciação de seu pensamento era dada mais sistemàticamente através de processos tortuosos, provocados pela parataxe (a litania das copulativas); e a hipotase; enfim, pelos recursos que tornam a frase áspera. Seu pôsto de afirmar excluía de sua prosa o uso do subjuntivo, o modo, por excelência da dúvida, da incerteza. Gilberto Freyre anotou que, pelo amor às sentenças maciças, às generalizações grandiosas, às sínteses sonoras, via-se Euclides impedido de escrever "um *talvez*", — nunca em sua prosa aparece "um *a não ser que*, um *entretanto*, a quebrar-lhes em curvas — em curvas irônicas". Carlos Dante de Morais acentua êste "gôsto de exagerado rigor, de excessivo movimento, trepidação e ruído"; gôsto que leva as frases a atropelarem-se em disparada nervosa".

A atividade mental exige, em Euclides, para sua manifestação, um grande aparato verbal pouco compatível com seu ideal de concisão científica. É provável que, de seu

desejo de influir, de atuar no auditório, derivasse a feição discursiva, e até a sua eloqüência espraiada na ondulação sonora, movida pelo seu imenso poder de irradiação verbal. Euclides procurava *acelerar* a frase pelo uso, entre outros recursos: do infinito substantivado (técnica segura para provocar a idéia de fôrça, de condensação, de movimento, de ação contínua, de energia). Mas, ao mesmo tempo em que assim procedia dava à frase uma duração suspensa, alçava-a longa no tempo, alcançando êsse resultado através do gerúndio (tempo para ação em curso) e do emprêgo binário ou ternário dos adjetivos, antepostos ou pospostos em série.

Fala-se muito na riqueza estilística de Euclides. Em verdade, êle dispõe de uma grande reserva vocabular, desde os têrmos e palavras de sabor arcaico à surprêsa dos neologismos. Mas a riqueza verdadeira de um escritor não está no menor ou maior número de seu vocabulário, antes, na forma pela qual atrita as palavras, obtendo dêste atrito efeitos inusitados, fazendo com que, pelo imprevisto das combinações, as palavras pareçam novas. Em certo sentido, a leitura de Euclides revela mesmo certa pobreza: êle descobriu determinados processos de construir a frase, de estruturar o estilo, e sempre os repete. A fórmula, a mecânica da composição é sempre a mesma — e, bem feitas as contas, todo o seu processo de escrever não é mais que um laborioso processo de adjetivar. Wilson Martins já mostrou como, em Euclides, tôdas "as categorias gramaticais, o substantivo e o verbo, os advérbios e as expressões prepositivas, tudo é chamado freqüentemente a desempenhar e a preencher uma função qualificativa".

EUCLYDES SOCIALISTA

"Ora, bem, quando acabar esta seita de Canudos, talvez haja nela um livro sôbre o fanatismo religioso e a figura do Messias", escreveu Machado de Assis na "Gazeta de Notícias", de 14 de fevereiro de 1897, ano em que Euclides da Cunha viajava para Canudos (4 de agôsto), e de onde voltaria a 17 de outubro. Cinco anos depois Euclydes publicava OS SERTÕES.

"Se tivesse hoje vinte, trinta ou quarenta anos", — pergunta Gilberto Freyre — "qual seria a posição de Euclides na vida brasileira e diante dos problemas do nosso tempo?"

A pergunta envolve um problema de crítica ideológica. Como a maioria dos grandes escritores brasileiros, de um Vieira a Machado de Assis, Euclides tem provocado páginas e páginas de estudos e ensaios. Como sempre, como ainda no caso típico de Vieira, o estudo da forma tem prevalecido sôbre a análise dos temas. Otto Maria Carpeaux foi o primeiro, em relação a Vieira, a preocupar-se com sua ideologia, num ensaio eriçado de sugestões. Recorreu ao ideário do mercantilismo para situar històricamente o grande pregador e a partir daí, iluminar as suas contradições. Uma análise ideológica reclama Euclides que, para nós, não pode continuar sendo apenas um modêlo de estilística brasileira, muitas vêzes prejudicada pelo verbalismo que entumecia sua prosa vigorosa e ardente.

A pergunta que se fêz — objeto de um livro que prometi ao editor Enio Silveira para a *Brasiliana* — respondeu o próprio Gilberto: "Tudo indica que tanto Euclides como Nabuco, se fôssem homens de trinta anos, diante dos problemas de hoje e do Brasil dos nossos dias, estariam entre os escritores chamados indistintamente *de esquerda,* embora nenhum dêles fôsse, por temperamento ou por cultura, inclinado à socialização da vida ou àquela internacionalização de valores que importassem em sacrifício da personalidade ou do caráter brasileiro". "O seu socialismo" — acrescentou — "não o desprendeu do Brasil. Não foi nunca, é certo, um nacionalista estreito".

Esta última observação de Gilberto Freyre corrige o que parecia ser uma hipótese — Euclides, se hoje vivesse, seria socialista.

Não precisaria de viver em nosso tempo para sê-lo. Sílvio Rabelo em seu livro de 1948 sôbre Euclides observa que, em São José do Rio Pardo "ao lado de sua experiência de escritor", Euclides "fêz uma outra: a da política, em moldes que ainda não tinham sido tentados, possìvelmente, em nenhuma parte do Brasil — a experiência de um partido político socialista." Em seguida adiante que, dos escritores de seu tempo, nenhum como Euclides "foi tão sensível às novas idéias, sobretudo às idéias que dizem respeito a uma estruturação da sociedade sob bases mais justas e mais humanas".

Em 25 de setembro de 1900 Paschoal Artese, amigo de Euclides, funda em São José do Rio Pardo o Club Democrático Socialista. Em 1901, com Francisco Escobar, Euclides participa da sociedade e escreve, êle próprio, o Manifesto de 1.º de maio. 1902 é o ano do aparecimento de *Os Sertões* e de *Canaan*, de Graça Aranha. É também o ano do II Congresso do Partido Socialista Brasileiro, que insere seu manifesto na edição do dia 28 de agôsto, do *Estado de S. Paulo.* (Sôbre o assunto, ver Antônio dos Santos Figueiredo, *A Evolução do Estado no Brasil,* São Paulo, 1926, págs. 156 ss.).

A tradição socialista brasileira estava em plena efervescência. Ela nasceu em 1845 quando se iniciou a publicação, nesta Capital, do jornal *O Socialista da Província do Rio de Janeiro*. Nos 63 anos que transcorrem entre esta data e 1902, registram-se três marcos no curso daquela evolução. Em 1852, a doutrinação socialista dêsse estranho e lúcido Antônio Pedro de Figueiredo, o primeiro a falar em reforma agrária no Brasil, Foi um dos ideólogos da Revolução Praieira. (Ver estudo de Amaro Quintas). Segundo marco: 1855, ano do aparecimento, no Recife, de *O Socialismo*, do general Abreu e Lima, figura fascinante de intelectual e caudilho — participou, na Venezuela, do Estado-Maior das Fôrças Revolucionárias de Bolivar. (Ver estudo de Estevão Pinto) (*).

(*) No seu monumental *Ordem e Progresso*, aparecido dias após a publicação dêste estudo, Gilberto Freyre fala numa "tradição recifense de socialismo militante" (pág. 750). Em *Um Engenheiro Francês no Brasil* (pág. 147 e ss.) Gilberto Freyre traça um incisivo perfil ideológico de Antônio Pedro de Figueiredo amigo do engenheiro Vauthier, "socialista já com tendências ao socialismo científico (pág. 212). Discípulo de Vauthier foi outro engenheiro francês-abrasileirado Henrique August Milet, "talvez o primeiro europeu a procurar introduzir sistemàticamente no Império Brasileiro as idéias socialistas" (Gilberto Freyre, *Ordem e Progresso*, pág. 16). Mestre Freyre refere-se a trabalhos de Milet como *O Quebra-Quilos* e *A Crise da Lavoura*, publicados no *Jornal do Recife*, depois n'*A Província*, no decorrer de 1876. Diz Gilberto: "Ali destacou êle, antecipando-se ao Euclides da Cunha de *Os Sertões* "as raízes mais profundas" de sedições sertanejas como, no seu tempo, a denominada *Quebra-Quilos*, a qual, segundo Milet, não devia ser interpretada nem como simples "pronunciamento político" nem como mero "protesto religioso". (*Ordem e Progresso* pág. 56). Sôbre a Guerra do Contestado, espécie de Guerra de Canudos que se repetiu menos de vinte anos depois entre Santa Catarina e Paraná, diz Gustavo Barroso: "Instintivamnte revoltados entre os latifundiários locais e as companhias estrangeiras de colonização, que se apoderavam das terras, os matutos fanatizados declaram fazer *Guerra de S. Sebastião*, com essa repetida frase: — *Por que nós num tem direito de terras, tudo é para as gentes da Oropa!*" (Gustavo Barroso, *Os Doze Pares de França no Sertão*, in *O Cruzeiro*, Rio, 25 de fevereiro de 1956).

E, finalmente, 1870 quando se verifica na poesia brasileira um surto de poesia socialista, com Xavier da Fontoura, Lucio de Mendonça, e outros. (Consultar Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil*, segundo volume).

A experiência socialista de Euclides, na sua dupla feição de experiência literária e experiência civil, não era assim, um fato pròpriamente novo — antes, enlaçava-se numa generosa tendência da inteligência brasileira da qual não escapou o cético Machado de Assis, no início de sua carreira literária, como acentua o crítico católico Barreto Filho, num livro que convém reler sempre. 1902 é o ano de *Canaan*, romance no qual um personagem (Milkau) é de tendência socialista.

Mas *Os Sertões* aparecido no mesmo ano — ano da atividade socialista de Euclides — não parece responder a essa inspiração. Por quê?

Espírito formado sob o influxo do positivismo, empolgado pela noção do fatalismo geográfico e o determinismo antropológico, muito prêso, portanto ,aos cânones do materialismo mecanicista, Euclydes só em 1904, em *Um Velho Problema* (*Contrastes e Confrontos*) revela pontos de contato com o materialismo dialético. E no ensaio, do mesmo volume, intitulado *A Missão da Rússia*, escreve, sôbre o que lhe parecia ser o destino do povo eslavo: "... é mais apto a garantir a marcha, o ritmo e a diretriz da própria civilização européia."

Eis provàvelmente porque não chegou a dar, na exegese de Canudos, importância aos fatôres econômicos. Quando Euclides saia da área da interpretação geográfica e racial, era para cair no determinismo psiquiátrico, apoiado no maranhense Nina Rodrigues (Ver *A loucura epidêmica de Canudos*, in *As Coletividades Anormais*).

Não quis ver Euclides, ou não lhe foi posível ver no episódio da rebelião sertaneja, como um de seus centros motores, o gesto de Antônio Conselheiro mandando ao povo que queimasse os editais da Câmara Municipal de Bom Conselho, sôbre cobranças de impostos Alie-se a êsse fato, puramente

circunstancial, outro mais permanente e de mais funda atuação: a natureza feudal da estrutura agrária brasileira. O Barão de Geremoabo, senhor de latifúndios, teve visão mais nítida do problema quando referiu-se à "seita do comunismo", para definir a legião do Conselheiro.

Qual a organização social de Canudos? A de um socialismo primitivo, rudimentar. Em troca do que recebia dos fanáticos e jagunços, Antônio Conselheiro lhes dava tratos de terra que eram cultivados em benefício comum. O "mutirão", instituição agrária de ajuda coletiva, tinha pleno curso em Canudos — era a lei da grei. Sua feição socialista não passou despercebida à resenha do *Hachette*, de Paris, para o ano de 1897: "... le Communisme em même temps que le rétablissement de la monarchie..." — eis o ideal do Conselheiro.

Se já ao tempo do Conselheiro a Bahia estava convulsionada pelas guerrilhas de jagunços, não surpreende que, embora em estado informe, Canudos apresentasse características ou, pelo menos, traços, laivos de revolta agrária (*). *A Revolta dos Alfaiates*, de 1798, mostra, desde os tempos coloniais, na Bahia, a existência de um clima revolucionário popular, ou, pelo menos, de vivo inconformismo social.

Ao movimento de 1798 Afonso Rui, seu melhor historiador, classifica-o como "a primeira revolução social brasileira". Equívoco: a primeira revolução social, de nítida marca econômica, ocorreu no Brasil em 1684: a revolta de Bequimão, no Maranhão, contra o estanco e os monopólios — "pela opressão que trazia aos povos". (Consultar João Francisco Lisboa, Perdigão Malheiros, João Ribeiro, Lemos Brito, Rodolfo Garcia).

(*) *Ordem e Progresso*, de GILBERTO FREYRE, foi editado após o aparecimento dêste nosso ensaio no 3.º volume de *A Literatura no Brasil*, e seu reaparecimento no *Correio da Manhã*. No livro de Gilberto encontramos à página 487 a observação: "é possível que fôssem ex-escravos assim desajustados os negros que se juntaram aos devotos brancos e caboclos de Antônio Conselheiro".

A objeção que se poderia fazer contra uma interpretação de Canudos como revolta agrária só poderia apoiar-se na constatação de seu alto teor messiânico.

Mas a Guerra dos Camponeses, na Alemanha, paradigma histórico das rebeliões agrárias, não acusa a influência religiosa dos anabatistas? É aliás interessante, observar como na revolta dos *Muckers*, ocorrida no Rio Grande do Sul de 1872 a 1874 — "foi um Canudos em ponto pequeno", diz Gilberto Freyre — houve infiltração Anabatista. (Vêr Gilberto Freyre, *Ordem e Progresso*, 1.º volume, página LXXXI).

Engels, no ensaio que dedicou à Guerra dos Camponeses e que, no assunto, é modêlo de exegese marxista, censurou a Zimmermann justa e precisamente porque, na análise do *Bauernkrieg* "não chegou a apresentar as questões religiosas".

Paul M. Sweezy, professor de Harvard, observa que a Guerra dos Camponenses irrompida na Alemanha em 1525 teve invàriàvelmente tons religiosos. Por outro lado D. W. Petergoski lembra que "o comunismo dos movimentos medievais é geralmente uma questão vaga e mística". Vaguidade e misticismo encontráveis em Canudos.

Só dois anos após a publicação de *Os Sertões* Euclides enriquecia seu instrumentalismo sociológico com a visão econômica dos fatos sociais, como o demonstra o ensaio de *Contrastes e Confrontos*.

Mas, ainda assim, se fizéssemos um estudo da tática e da estratégia dos guerrilheiros de Canudos como o que Dragomirof fêz sôbre os aspectos militares de *Guerra e Paz*, veríamos que a descrição da guerra de movimento dos jagunços coincide com as teses marxistas sôbre guerrilhas, codificadas por R. Koniusciaia, em *La Guerra Partigiana vista dai Classici del Marxismo-Leninismo*.

Num capítulo das *Instituições Políticas Brasileiras*, Oliveira Vianna atribui a Euclides e Alberto Tôrres a criação de uma *metodologia objetiva* aplicada ao estudo do Brasil, em oposição ao marginalismo jurídico de Rui. Equívoco: aquêle objetivismo, fundou-o João Francisco Lisboa, o primeiro, como

observa Octávio Tarquínio de Souza, a estudar nossa história social sob o ângulo da relação *senhores e escravos*. Antecipou assim o método da *casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, do qual já se proclamou descobrir Gilberto Amado. Mas ainda: Lisboa foi o primeiro a defender, no Brasil, o Direito de Revolução.

Ainda em relação a Euclides, e esta é uma nota nova na literatura brasileira: sem que o fato importe em *capitis diminutio* (Theodore Spencer em seu *Shakespeare and the Nature of Man* diz que "nenhuma obra pertence sòmente a quem a escreve" e que esta é uma das recompensas da vida ou do espírito universitário) — *Os Sertões* é um livro *socializado*: êle teria sido impossível sem a colaboração direta de José Escobar, Theodoro Sampaio — e, indireta, de Orville Derby, Nina Rodrigues, Gonzaga de Campos.

BELA BARTOK

NA BACIA dos Carpatos, há 1.065 anos, cuidando do trigo e do vinho, das frutas e dos cavalos, vive a gente húngara. Pastores e guerreiros despencados da Ásia, Mongólia, rebentos dos povos uralo-altaicos, êles, os húngaros, estão hoje na vertente de três grandes grupos europeus: de germânicos, eslavos, latinos. Conservam, intacta, nos reservatórios profundos, sua parte de Ásia, mas sua música sempre exerceu poderosa fascinação sôbre os grandes mestres mais europeus da música européia: Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Ravel

Liszt fêz uma confusão Não distinguiu entre música húngara, hungárica, hungaresca, *all'ongarese*, e música cigana, *alla zingarese*. Coube a Béla Bartók e a Zoltan Kodaly estabelecer a distinção.

A Obra de Bartók é o maior monumento à música húngara, à autêntica, à vera. Mas não se deve daí concluir tenha sido êle mero explorador das jazidas musicais hungarianas, hungarinas. Béla Bartók é, ao lado de Alban Berg, provàvelmente o maior compositor da primeira metade do século XX

Nas cantilenas da *puszta*, nas danças carpáticas, nas canções do vale do Danúbio —eslovacas, romenas, búlgaras — nas melodias da Transilvania, enfim, no *true Hungarian folk idiom*, Béla Bartók buscava a fonte de energia rítmica e a

substância primitiva que informariam as explosões arcaicas de sua música, sua dinâmica bárbara, seus ritmos acentuadamente ásperos e duros, suas escuras melodias crescendo como sombrias manchas sonoras num tecido rico de pulsações rudes.

Nada fácil, nada macio: uma rudeza que, sendo primitiva, também é a mais nova feição do homem de hoje, no que temos de dilaceração interior, maceração do Sêr, dôr sanguínea da Alma.

Sim, hó em Bartók uma face bárbara, selvagem — *Bartók played a major role in the revitalization of European rhythm, infusing it with earthy vitality, with kinetic force and tension.* (Joseph Machlis. *The Enjoyment of Music*, Londres, 1958).

Mas há uma outra, de doçura lírica que flue, deflue em *rhapsodic curves*, ondas de romantismo que lembram o mar de Beethoven e Brahms. *In his adagios is to be encountered something of the Beethovenian pathos.*

No beco sem saída da música moderna, Bartók derrubou um muro e tomou o caminho que parece ser um dos únicos capazes de salvar a música. Esse caminho tem seu ponto inicial no terceiro período beethoveniano. A fase dos *Ultimos Quartetos*. Os seis Quartetos de Bartók percorrem-no. Reintegram a música na sua verdade ontológica, depurando-a de todos os dejectos da longa fase experimental porque passou, nos últimos anos.

Num capítulo de *Franzosisther Geist im Zwanzigsten Jarhundert* (Berna, 1952), Ernest Robert Curtius diz que, assim como certos animais são os últimos testemunhos de uma forma de organização abandonada pela natureza, a música é, talvez, o único exemplo ainda acessível de uma comunicação direta de alma a alma, não suplantada pela invenção da linguagem verbal, as palavras, as idéias. E pergunta: não será o nosso amor pela música a nostalgia de uma forma perdida de vida espiritual?

Se a música moderna não houvesse produzido Béla Bartók jamais poderíamos "matar" aquela saudade — a nostalgia a que se refere Curtius.

A música de Béla Bartók representa uma luta e ao mesmo tempo um equilíbrio entre a música dos povos ugro-fineses, finugrios e turco-tártaros, a melodia turana e a mais requintada técnica européia. "Queremos fazer a síntese entre Oriente e Ocidente", declarou êle, certa vez. Os valores musicais procedentes das tribos tártaras do Norte, prêsas ao círculo da cultura chino-mongólica, das tribos tártaras do Sul, ligadas à cultura arábico-persa e das tribos caucasianas, valores que lasteriam a primitiva e autêntica música húngara (não confundi-la, como Liszt, com a música zíngara) informam a criação bartokiana, na qual se incorporam os valores legados por Beethoven, Brahms, Richard Strauss, Debussy, Schoenberg, Alban Berg, Hindemith. Não se trata de uma mescla, de superposição de influências, mas de uma assimilação orgânica de dados artísticos, graças à qual foi possível o aparecimento de uma estética musical singularmente configurada. De certo, a rítmica e a métrica bartokianas contribuem fortemente para individualizar essa estranha, pulsante e bela arte. De certo da emoção escura, obscura que promana de fontes arcaicas, o rosroxo tom de lamentação perdida nas origens do tempo — ver e ouvir os lieder da coleção *Hungarian Folk Song*, com a soprano Magda Laszlo e Franz Holetschek ao piano irrompe o poder de fascinação de Bartók. Mas é um erro pensar que Bartók é sòmente esta combinação mágica de valores primitivos e recursos técnicos modernos. Êrro grave seria pensar que êsse compositor é artista de uma só expressão. São tão múltiplas a sensibilidade e a inventiva de Bartók que em cada criação sua, há sempre uma surprêsa a individuá-la, e tão forte que, muitas vêzes, o ouvinte mais arguto perde-se sem encontrar um ponto de contato entre uma obra e outra. "Like Stravinsky and Schoenberg...", diz Joseph Machlis. "Like Schoenberg and Hindemith...", escreve Wilfrid Mellers. Sim, semelhante a qualquer dêles, mas sem a secura intelectual, a ácida preocupação formal — no sentido de tectônica — esterilizante, o árido cerebralismo. O belo em Bartók é justamente ver seu ardente intelectualismo de arquiteto musical vir sempre banhado da mais funda, profunda

emoção humana, paixão bàrbaramente irresistível, quase selvagem potência de envolvimento.

A côr orquestral a serviço da idéia? O vigoroso fluxo rapsódico contínuo, apesar do severo rigor formal? A imaginação rítmica golpeante, apunhalante, explosiva? Sim, todo o virtuosismo, todo o alto saber artesanal iluminado por uma propulsiva, estelar emoção.

O Concêrto para orquestra, no qual todo o conjunto sinfônico é tratado como solista, é surpreendente, estonteante documento da fôrça criadora de Bartók. Acima dêle estão, naturalmente, no sentido de obras-primas absolutas, o Concêrto para Violino e Orquestra, a Sonata para dois Pianos e Percussão, o Divertimento para Orquestra de Cordas, o Concêrto para Piano e Orquestra nº 3, a Música para Cordas, Percussão, e Celesta. Mas como resistir à beleza de sua densa trama orquestral, suas explosões de côr instrumental, sua alucinação tímbrica, sua potente fúria rítmica? Como não se contagiar com a emoção de um dos temas do primeiro movimento, carregado da atmosfera de antigas cantilenas húngaras? O segundo movimento, confiado aos instrumentos de sôpro — oboés, clarinetes, flautas, fagotes, trompetes — é de natureza humorística, nos seus ritmos sustentados, acentuados. O terceiro, Andante non tropo, é uma elegia, "the lugubrious death song". Uma lamentação quase religiosa — visionária e trágica. Sugere a grandeza dos hínicos adágios de Beethoven. O quarto movimento, Intermezzo Interrompido, deve seu particular encanto ao enlace entre o poético e o fantástico. Humor e lirismo, espécie de caminho aberto para a verve, a energia radiante, a alegre vivacidade do Presto (Finale), rural instante de danças transilvanas marcando com seu frêmito campesino uma heróica afirmação de vida — exalta, exulta numa eclosão de otimismo indomável, impetuoso: amor, alegria, deslumbramento pela vida na sua vitória sôbre tudo que corrompe, degrada, mata.

Compreende-se: Bartók o escreveu após ter vivido uma experiência de morte. De onde a exaltação vital — o Concêrto conta aquela experiência e canta a jubilosa vitória da vida. A itifálica glória de viver.

MACHADO,
HOMO EROTICUS

PARA celebrar o cinqüentenário da morte de Machado de Assis, o "mercador de livros" e editor Carlos Ribeiro, resolveu reimprimir os estudos de Augusto Meyer (*) — o que até hoje de mais fino se escreveu, no Brasil, sôbre o oblíquo criador de Capitu.

A esta reedição acrescentou lançamentos novos: os ensaios de Eugênio Gomes, dos quais merecem referência especial *À Margem de Esaú e Jacó* e *O Testamento Estético de Machado de Assis.*

Do belo livro de Meyer mais de uma vez, já disse quanto eu era capaz de bem dizer. Seu ensaio de 1935 deu nova direção aos estudos machadianos. Continua insuperável.

Neste livro de agora, em que se reúne tudo que Meyer escreveu sôbre seu grande tema, encontro uma referência a Araripe Júnior. Quando Machado publicou *Quincas Borba*, Araripe escreveu, na *Gazeta de Notícias*, uma série de crô-

(*) AUGUSTO MEYER — *Machado de Assis: 1935-1938* — Rio, 1958

nicas, em que punha ênfase num tópico: o da carência de sensualismo na obra criticada. Mais do que na obra criticada; em tôda a ficção machadiana. Êsse equívoco, num crítico da qualidade de Araripe, eis uma questão a investigar. Deficiência de método? Falta de agudeza? Falta de olhos para ver o que na obra de Machado é de evidência evidentíssima? Ou noção errada do erótico, compreendido só em têrmos naturalísticos, e não em têrmos de valor? (Sôbre o erotismo como valor, consultar Claude Elsen, *Homo Eroticus*, Paris, 1953).

*

* *

A "modernidade" de Machado de Assis. Ela não está, como hoje é um *tic* dizer, nos aspectos sociais e sociológicos de sua obra — grande painel da vida brasileira do Segundo Reinado. Ela está, precisamente, na sua erótica.

Lúcia Miguel Pereira, soube ver bem a lascívia subterrânea do escritor que, para muitos, parecia viver, como acentua Eduardo Frieiro, em estado de pai-de-família. De Machado disse Lúcia: "Um grande sensual — a nota da sensualidade aparece sempre que surge uma mulher bela." Não era a sua uma sensualidade dada apenas no plano das idéias, revelada ou insinuada no prazer de apreender essências, mas em surpreender o frêmito secreto de uma matéria bela. Mário Matos mostrou que freqüentemente Machado finge crer que está sendo lido por uma mulher. Suspende, então ,a narrativa, e passa a conversar com ela — e é sempre jovem a sua imaginária leitora.

Esta estratégia do romancista indica a necessidade que êle sentia de companhia feminina. Não só talvez pelo que de doçura e voluptuoso encanto há nessa companhia, como sobretudo pelo que de lúcido, felino ela sugere. A graça pérfida, a inocência perversa, mescla de pureza e astúcia. Pelo que de "atomização" de Capitu há em cada convívio feminino.

Machado possuia uma intuição leonardesca da alma feminina. Em seu livro sôbre Da Vinci, Muntz cita Coraly sôbre a *Giocanda*. "nunca foi traduzido assim a essência mesma da femenilidade: ternura, graça, pudor, *surda* voluptuosidade, todo o mistério de um coração que se reserva, de uma personalidade que se guarda e não entrega mais do que na sua irradiação. De seus lábios *sinuosos* de sorriso... *Não se entrega*: oculta misteriosamente a fonte do pensamento, a causa profunda do sorriso, a flama que põe nos seus olhos uma estranha claridade: é o seu segredo, segredo impenetrável..." O sorriso da Monna Lisa, *sinuoso*, brinca no olhar *oblíquo* de Capitú.

*

* *

Nos "estudos" de Machado sôbre esta técnica começaria o estudo de suas tendências lúdicas, as quais êle transferiu para o caráter "gatusco" de suas mulheres. Belo seria, porém, se êsse estudo não se reduzisse apenas à apresentação da mulher como elemento perturbador e incerto e, por isso mesmo, capaz de acentuar o lado trágico da vida. Belo seria lançar mais longe os nossos dados: penso na possibilidade da constituição de uma antropologia filosófica machadiana a partir do estudo de suas mulheres — do estudo da mulher. Uma análise existencial que seguisse o modêlo de F. J. Buytendijk — fina, aguda pesquisa do ser essencial da mulher desde o segrêdo tocado ou intacto do seu corpo à sua forma misteriosa de *estar-no-mundo*. O devassamento de sua intimidade, pelos caminhos de aventura de seu corpo, e pelos caminhos talvez ainda mais desnorteantes de sua maneira de ser no mundo. Uma análise que partisse de certos pressupostos: o conceito da *imanência* feminina, tal como Buytendijk o formulou, ou a conceituação de Frobenius (*O Corpo como Destino*, Munique, 1924, pág. 6), na qual está delicadamente demarcada a fronteira que a experiência — a *vivência* — do amor físico cria na vida da mulher, e pela qual aquela vivência se reveste de um significado que escapa quase sempre à percepção do homem, sobretudo do homem destituído de qualidades imaginativas. Aí estão desafiando

nosso poder, nossa potência de penetração, Capitú (de capitosa?), e Fidélia e Flora, e Virgília, a dos belos braços e olhos de "luz úmida", e Sofia — tôda aquela "casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias."

Graça Aranha disse exato: "Como êle faz desejadas as mulheres!"

*

* *

Não sei por que estranhos caminhos Machado chegou, na sua sutileza feita mais de matizes do que de detalhes, a um instável ponto de equilíbrio entre as duas grandes imagens — os dois inconciliáveis antagonismos — sôbre a natureza e a "missão" da mulher: a demoníaca, dada ao Ocidente pela Patrística, a Escolástica e a literatura religiosa e moral da Idade Média Cristã que transformaram a mulher em símbolo do pecado (*ianua diaboli; Foemina verus est diabolus; mulier non est facta ad imaginem Dei*); e a visão angelical, transmitida inclusive ao Ocidente, pela literatura de igual tipo do "Medievo" Islâmico, que a apresentava como via para o universo do Êxtase e da Graça, pois ela é o "campo" convergente em que mundo e transmundo se integram numa unidade de experiência na qual se funde a dualidade alma e corpo: tudo é a vida.

Tôdas as suas grandes criações femininas, as mais representativas de sua Obra, oscilam entre noturno e claridade, graça e perversão: Capitu, Sofia, Virgília.

As palavras de Américo Castro — "la mujer es a la vez pecado y maravilla, en cuya desnuda claridad la noche enciende su tiniebla" — são as que melhor se ajustam à antropologia feminina do sensualíssimo Machado.

TEMA COM VARIAÇÕES

.. o céu e a terra acabam conciliando-se; êles são quase irmãos gêmeos — MACHADO DE ASSIS

A EFÍGIE acadêmica de Machado de Assis retendo o seu perfil como reincarnação do espírito grego, durante longo tempo constituiu uma espécie de lugar-comum da crítica brasileira

Esta tendência atingiu sua mais límpida cristalização no livro de Alfredo Pujol. Tal exegese helenizante fundava-se no reconhecimento de algumas das mais óbvias virtudes machadianas: a serenidade de sua prosa, certa e reta; a evidência de seu gôsto da ordem nas idéias; a sua preferência pela ordenação lógica do pensamento, em oposição a qualquer possibilidade de ordenação mágica, na qual o onírico predominasse sôbre o conceitual; o rigor arquitetônico de sua composição, de simétrica e perfeita beleza; o amor pelo detalhe no qual hoje poderíamos ver uma espécie de reminiscência de Anaxágoras quando afirmava que o pequeno também é infinito; enfim, a sua incomovível calma. Ela correspondia, também, a uma fase "grega" do inteligência brasileira, típica do nosso Mil e Novecentos.

Como os velhos gregos, Machado pensava com sutileza; concebia com clareza; executava com precisão. A economia

de recursos em que se baseia sua estrutura estilística era a da arte clássica, no sentido em que esta é exclusiva preocupação pelo que há de essencial e perene no homem. Objetividade clássica — despojamento de tudo que é circunstância histórica em favor do que perdura vivo para a eternidade.

Aquela crítica helenizante poderia ter dito de Machado o que de Goethe disse C. J. Burckhardt: "homem paciente, capaz de esfôrço contínuo, submetia-se à medida"

Ou, ainda: "admirador de tôda transformação lenta e orgânica, sentia temor dos conflitos" — e a definição se harmonizaria com a própria confissão de Machado, de que padecia "do tédio à controvérsia" — detestava conflitos.

A grande lei que teria presidido o "milagre grego" — a da *medem ágan* (nada em excesso) — a regra da mesura teria sido também o princípio áureo de Machado.

E assim, obediante ao cânone da serenidade olímpica, a velha crítica construiu a imagem "grega" de Machado de Assis — sua efígie clássica. Sua maior voga foi o livro de Alfredo Pujol. Daí por diante, passou a ser substituída pela imagem inversa — a de um Machado de Assis trabachado de ingresso vedado ao mundo da Graça e da Libercuras, agente de podêres demoníacos.

O Machado guiado pelo *theios logos*, a razão divina, cedeu lugar a um outro, perverso e crepuscular, "verme cerebral enroscado sôbre si mesmo", o Machado prêso ao ciclo das necessidade, o *kiklos Anankes*, dos orficos; o Machado de ingresso vedado ao mundo da Graça e da Liberdade.

Êste Machado demônico, demoníaco, descobriu-o Augusto Meyer, no soberbo ensaio de 1935. Foi o suficiente para que passassemos a considerar destruído o "mito helênico", e enterrada a efígie do "homem de luz solar" — *der Mensch des Sommenscheins* — segundo a expressão que, no seu livro, *De Homero a Sócrates* (Leipzig, 1929), Birth usa a propósito de Sófocles.

Teria, porém, sido mesmo destruído o mito? Ou destruiu-se apenas um preconceito, mais "grego" do que machadiano, e de Machado?

O lado noturno do "milagre grego"... A face demoníaca de Machado...

Na conta de Goethe, e por conta de Winckelmann, sobretudo, colocou-se a visão apolínea· a arte helênica, a alma grega — harmonia, proporção, medida, euritmia.

O universo da serenidade. Simplificação consciente — essência pura. Afã de disciplina, horror do vago. Claridade e concentração: negação do difuso e do esparso.

Mas, a despeito de Winckelmann que representou, para Goethe, segundo Pater, o que Virgílio foi para Dante; apesar do Winckelmann que sintetizou o "milagre grego" na fórmula "nobre simplicidade e serena grandeza", Goethe, embora confiante na "ordem da beleza criada pelos gregos", conheceu, êle próprio, diz C. J. Burckhardt, anjos e demônios. "O elemento demoníaco — disse Goethe a Eckermann — não se encontra na minha natureza, porém estou submetido à sua ação".

Com Nietzche começou a demolição do preconceito grego. Êle descobriu na placidez olímpica o frêmito dionisíaco. Revelou o lado noturnal (*Nachtsseite*) da Grécia, no qual Winckelmann, o glorioso pagão, não penetrara.

Em verdade o que se verificou, porém, foi a substituição do mito apolíneo pelo mito dionisíaco.

Um pouco da história desta substituição podemos encontrá-la em E. M. Butler (*The Tyranny of Greece over Germany*, Boston, 1958) apesar de suas omissões tremendas — nenhuma linha sôbre Jacob Burckardt, Erwin Rohde, Werner Jaeger, Eduard Zeller, Karl Otfrid Müller, Willhelm Nestle, Wilhelm Artur Heidel, Theodor Gomperz ou Ulrich Wilamowitz Moellendorff. E porque Butler omite sobretudo a Jacob Burckhardt, o leitor desavisado ficará oscilando todo o tempo entre a imagem apolínea e a dionisíaca, sem posibilidade de conhecer, na justa medida, o porão da alma helênica. Des-

nudou-o o velho Burckhardt, mostrando-o na dura realidade de sua vida institucional, a sua vida de cidade humana, de Estado, *polis*. Não é esta a realidade de Antígona?

À Grécia pastoral, idílica, anacreôntica, o velho professor de Basiléia — a incorruptível inflexilibilidade dos humanistas! — opôs o desespêro de Tucídides, a angústia de Platão. (Ver sôbre a matéria especialmente o capítulo *Para o balanço geral de vida grega*, na *História de Cultura Grega*, de Burckhardt).

No mito apolíneo está implícito o conceito de medida. Em face da idéia da mesura, da exigência de limites em que se fundaria a mente grega, chegou-se a admitir a incapacidade helênica para compreender o infinito. Mais um equívoco proveniente do processo de ver as coisas unilateralmente.

O unilateralismo da visão apolínea, medida, exata, fêz esquecer que a noção do *numerus innumerabilis* antes de surgir na especulação filosófica (a noção do infinito dentro do finito contida no conceito do infinitésimo), já estava presente na poesia grega, a começar, em Homero, na *Ilíada* (XXIV, 776). Em Ésquilo, em *As Suplicantes* vamos encontrá-lo quando as virgens que exaltam a potência de Zeus, atemorizam-se com sua infranqueável grandeza.

O critério dos contrastes, melhor, o cânone da unidade na multiplicidade, é a melhor regra para compreensão não só do "milagre grego", como do "milagre humano". Já assim podemos chegar a uma nova posição crítica que concilie a antiga imagem machadiana com a que lhe foi imediata e antagônica. Uma harmonia de contrários, na boa forma heraclítica.

Machado apolíneo e demoníaco — os dois conceitos não se repelem, antes se entendem, como se entendem na consideração de Sófocles que, dentro da maior serenidade, soube colocar às vistas do espectador os mais graves problemas sem pretender entendê-los nem explicá-los. Tal como faria o velho Machado.

O ensaio de Augusto Meyer, de 1935, destruindo a imagem de Machado como reincarnação do espírito grego, já foi apresentado como a revolução copérnica da crítica machadiana. A segunda revolução dêste tipo tivemo-la com Barreto Filho, revelando um Machado humanista, ou, mais especìficamente, enquadrando-o na atitude estóica, pois que tôda a sua vida e a sua arte consistiram em "procurar a serenidade, a isenção, a renúncia, o dever, na atitude parada e sombria daquele que o faz sem relação com a esperança".

Lamentàvelmente Barreto Filho não deu à sua proposição todo o amplo e profundo desenvolvimento que ela exigia.

Partindo da constatação de determinados hábitos de vida, e do registro de muitos passos da obra machadiana, chegar-se-á fàcilmente ao enquadramento estóico, sobretudo se, com R. M. Wenley definirmos o estoicismo como "uma denodada e racional aceitação das coisas tal como são, na convicção de que, de um modo ou de outro, a razão pode concordar com a ordem universal".

Desejável, porém, em nome do próprio enriquecimento da crítica machadiana, seria que se colocasse o problema suscitado por Barreto Filho em outros têrmos: o do enlace dos conceitos estóicos com certos e determinados conceitos em curso em outras variantes do pensamento da Antigüidade Clássica. A imagem de Machado como reincarnação do espírito grego surgiria aqui em mais severa adequação — sem nada do que havia de fácil, gratuito ou meramente apologético nos que recorreram ao epíteto helênico apenas impulsionados pela graça ática de sua prosa.

Em certo trecho destas notas já nos referimos ao fato do preconceito da medida, do limite, da mesura, sob cuja única inteligência durante tanto tempo entendeu-se a Grécia, de onde sua imagem apolínea, ter levado à não admissão da existência do conceito do infinito, no pensamento helênico, contra a evidência dos fatos que mostravam que, antes mesmo de existir no pensamento referencial dos pensadores gregos, êle já informava o pensamento poético de Homero, Ésquilo, Píndaro, etc.

Nos pós-aristotélicos aquêle conceito transmudou-se na idéia da eternidade do mundo. Substituíram-no, porém, os estóicos, por outra idéia, derivada da cosmologia pré-socrática e da astrologia caldéia — a de uma infinita sucessão de períodos fatais em cujo curso a absorvição do todo na conflagração universal (*ekpyrosis*) alterna com o nascimento do cosmos (*palingenesia*).

O antigo conceito da equivalência entre o céu sempre em constante mutação e a permanência eterna e imutável — idéia que já estava em Empédocles: "por isto estão sempre imóveis no céu" — volta-se a afirmar. Dêle derivam motivos que, mais tarde, no estoicismo romano, vão sustentar a idéia do eterno retôrno de tôdas as coisas terrenas e acentuar a nota do eterno retôrno de todos acontecimentos, até que êsse eterno retôrno se faça uma eterna identidade indiferenciada. Esta identidade não diferenciada é o conceito-fonte do tédio da vida e do desprêzo do mundo. (Ver, sôbre o assunto, R. Mondolfo, *L'infinito nel pensiero dei Greci,* Firenzi, 1934).

Tomemos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* o capítulo do delírio.

Anotemos as expressões e palavras de apoio do texto: "completa imobilidade"; "... numa planura branca de neve..."; "... tudo neve; chegava a gelar-nos um sol de neve; "... a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel"; "... grande lascivo, espera-te a volutuosidade do nada"; "... não estás farto do espetáculo e da luta?"; ".. através de um nevoeiro, uma coisa única" Que é esta coisa única?; "... a redução dos séculos", com sua procissão de vaidades, melancolia, "a fatalidade das coisas", "talvez monótona", "a decifração da eternidade", a vida com "uma regularidade de calendário", e, sôbre ela, "meu olhar, enfarado e distraído" vendo "a redução dos séculos" "com a mesma rapidez e igual monotonia".

No delírio estão os principais *leitmotive* de Machado, todos aquêles em que êle insistiu na sua perversidade, no seu

tédio, no seu desapreço pelo humano, na sua visão trágica; o ser humano, um farrapo; a vida, uma inanidade feroz e absurda.

Mas, também, algumas vêzes, aquela "identidade indiferenciada" surge como um céu estrelado — imóvel, mas tremeluzindo poesia. Como no final do *Memorial de Aires*: "Lá estão êles" — e a frase funde, numa identidade perfeita, os dois velhos, em cujo rosto e atitude refletia-se algo "a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos".

A FORTUNA CRÍTICA DE MACHADO DE ASSIS

QUASE certo andou Sousa Bandeira quando, num capítulo de *Páginas Literárias* (Rio, 1917) previu que Machado de Assis seria "o tormento dos biógrafos futuros". A frase teria sido perfeita se a referência envolvesse os críticos. Ainda assim é preciso reconhecer que a vida do grande romancista vem sendo tratada como se fôsse um daqueles "livros omissos", dos quais nos fala o próprio Machado, no *Dom Casmurro* — livros nos quais "tudo se pode meter".

Ao homem fino e polido que padecia do pudor da exibição — "o voluptuoso, o esquisito — disse no *Brás Cubas* — é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente" — tal devassamento haveria de parecer, pelo menos, indelicado.

Se é certo que, em face da obra literária, o primeiro impulso é o de se pensar em seu autor, a verdade é que a criação artística não se faz só com as vivências do artista, pois *the poet's work many be a mask*. Melhor avisados andaremos se, em vez de procurá-lo em sua vida civil, preferirmos com êle ir ao seu baile de máscaras.

De Alfredo Pujol a Lúcia Miguel Pereira a grande maioria dos nossos escritores tem procurado sistemàticamente a versão crítica de Machado de Assis através da angulação biográfica. É de crer que esta afeição dos estudos machadeanos corresponda a um estágio da cultura e do pensamento crítico brasileiro — aquêle em que os valores externos, os fatos da circunstância anedótica predominam sôbre o estudo estrutural da obra literária (*). É a fase em que saber como viveu o artista tem maior interêsse do que saber o que êle criou, aquilo que criou e como criou. Pensar, meditar, a obra de arte é, então, de menor significado. Estranho, sobretudo, que êsse procedimento puramente biográfico ocorra em precisa relação a Machado, e isto porque nenhum outro escritor brasileiro refletiu tanto quanto êle sôbre os problemas constitucionais da obra de arte. "Machado não era um dêsses criadores espontâneos, que nunca refletiam sôbre o fenômeno da Arte. Tinha, pelo contrário, os seus pontos de vista estéticos sòlidamente meditados, uma teoria da Arte suficientemente refletida, e uma penetração acabada de seus mínimos processos e recursos. Pode-se fazer tranqüilamente essa afirmação, não só em face do testemunho de sua crítica, como de um sem-número de passagens de seus livros, em que êle se dá ao luxo de exibir a cada momento a tessitura da ficção, revelando a própria maneira de construir." (Barreto Filho, *Machado de Assis*, in *O Romance Brasileiro*, Rio, 1952).

Neste sentido é também concludente o depoimento de Mário de Andrade: "Como arte, êle foi o maior artesão que já tivemos. E esta é a sua formidável vitória e maior lição.

(*) A publicação de estudos como o de Vianna Moog e Sud Mennucci sôbre o humor machadeano; de Aurelio Buarque de Holanda e Eduardo Frieiro sôbre a linguagem e o estilo de Machado; de Teixeira Soares e Dante Costa sôbre o conto machadeano; de Mario Casasanta sôbre a psicologia machadeana; de José Aderaldo Castelo sôbre Machado e os estilos literários; de Cassiano Ricardo, Mucio Leão e Peregrino Júnior num curso da Academia Brasileira de Letras sôbre o romance brasileiro, não invalidam nossa observação. Falta sôbre Machado um estudo do tipo e porte do estudo de Ernesto Guerra Da Cal sôbre Eça de Queiroz.

Êle vence, êle domina tudo, pelo artista incomparável que soube ser. Tomando a sério a sua arte, Machado de Assis soube aplicar-se em conhecê-la com uma técnica maravilhosa. É impossível imaginar-se maior domínio do *métier*. Fonte de exemplo, fonte de experiência, treino indispensável, doador fecundo de saúde técnica. Agora, mais do que nunca, neste período de domínio do espontâneo, de falso e de primário espontâneo técnico em que vivem todos os nossos artistas, teríamos que buscar em Machado de Assis aquela necessidade, pela qual todos os grandes técnicos são exatamente grandes fôrças morais." (Mário de Andrade, *Aspectos da Literatura Brasileira,* Rio, 1943).

A simples citação dos trechos de Barreto Filho e Mário de Andrade indica uma reviravolta na crítica machadiana, embora persista ainda o biografismo em vários de seus intérpretes e comentadores atuais.

Quando começou porém, esta virada crítica? Seus primeiros ensaios datam de 1912, quando Alcides Maia publicou o seu *Machado de Assis;* e de 1923, com a publicação do ensaio com o qual Graça Aranha fêz preceder a correspondência do romancista de *Esaú e Jacó* com Joaquim Nabuco.

Maia lançou as bases de seu estudo partindo da concepção do *humour;* e Graça Aranha após considerar Machado "um grande acidente brasileiro", afirmava: "permanece como o intérprete agudo e sugestivo da sociedade de seu tempo". Graça antecipava as diretrizes do grande estudo de Astrojildo Pereira, no qual o crítico marxista apresenta Machado como o romancista representativo do Segundo Reinado.

Mas, em verdade, a fase da visão interna da obra de Machado de Assis sòmente veio a inaugurar-se em 1935, com a lição magistral de Augusto Meyer, posteriormente retomada e completada nos ensaios de *À Sombra da Estante* (Rio, 1947) e *Prêto & Branco* (Rio, 1956). Teremos idéia do progresso cultural representado pela angulação proposta por Augusto Meyer, quando, graças a êle, podemos melhor compreender o Machado demoníaco, mineral de jazidas profun-

das, água de fontes subterrâneas. A trágica revelação: "Há em Machado de Assis um ódio entranhado da vida". Da prospecção das causas dêste ódio resultou o perfil de um Machado tão complexo que sòmente os agudos instrumentos de análise de um homem da alta qualidade de Augusto Meyer poderiam surpreender. Seu ensaio continua insuperado em tôda a bibliografia de Machado, "homem que escrevia livros como só um morto poderia escrever". Mas, dêste escritor noturno termina por nascer uma noite branca: a do *Memorial de Aires.*

Barreto Filho com *Introdução a Machado de Assis* (Rio, 1947) marca nova revolução nos estudos sôbre o criador do *Dom Casmurro.*

A sua revelação é a do Machado humanista — a do "humanismo estóico". Mas quando lembramos a fímbria de voluptuosidade que há em tôda a obra de Machado de Assis — a que Graça Aranha captara ao exclamar: "Como êle faz desejadas as mulheres!" — sensualidade finamente explorada por Augusto Meyer nos ensaios de *À Sombra da Estante* — cabe perguntar como conciliar a noção de ascetismo inclusa no estoicismo com a coleante presença da volúpia na obra machadeana?

Um grande investigador de Machado de Assis, é, hoje, R. Magalhães Jr. (*Machado de Assis Desconhecido,* Rio, 1957; e *Ao Redor de Machado de Assis,* Rio, 1958). Mas o seu *focal point* não é o da análise estrutural, ou da crítica artística. Seu objetivo é a destruição de um mito: o mito de Machado absenteísta. Em verdade, êsse mito já havia sido destruído por Astrojildo Pereira que centrara o seu estudo sociológico numa visão interna da ficção machadeana. Magalhães Júnior trabalha a partir de dados externos. Desta forma a revolução iniciada pelos estudos de Alcides Maia e Graça Aranha, e ampliada por Augusto Meyer e Barreto Filho, retrocede sem lucro evidente para a *descoberta* de Machado como autor, sobretudo o Machado de maior valia literária: o da segunda fase.

Magalhães Júnior empenha-se em construir a visão de um Machado de Assis participante, animado de paixão política, em contraposição à imagem do homem que padecia do "tédio à controvérsia". Para destruir um mito cria outro.

Desde logo, devemos assinalar que não é novo êste esfôrço para engajar o velho Machado numa ortodoxia, êle, o grande heterodoxo.

Afrânio Coutinho, em *A Filosofia de Machado de Assis* (Rio, 1939), intentou uma interpretação pascaliana. Contra o que lhe pareceu imoderado nesta exegese reagiu Sérgio Buarque de Holanda (*A Cobra de Vidro,* São Paulo, 1944).

Mário Matos (*Machado de Assis, Os Personagens explicam o autor.* São Paulo, 1939), retoma, nas primeiras páginas, as teses do abstencionismo, para abandoná-las logo em seguida. Assim, começa por declarar que, "a obra de Machado de Assis não reflete nem as questões, nem os problemas políticos e sociais da época" (pág. 47). Não se mantém porém, fiel a esta formulação crítica. À página 178, passa a afirmar em oposição à tese inicial: "É, pois, através da vida diária dos indivíduos que nos dá os quadros familiares ou sociais do Segundo Reinado." E mais: "A atmosfera dos romances de Machado está impregnada do perfume da época" (pág. 179).

Como Mário Matos caracteriza Machado? "Escritor que sempre foi da época Imperial" (pág. 274. "É o escritor dos costumes familiares do Segundo Reinado" (pág. 277).

Lúcia Miguel Pereira que, no estudo crítico-biográfico *Machado de Assis* (Rio, 1955) adotara as teses do apoliticismo de Machado, retifica-as, em parte, na *História da Literatura Brasileira,* volume XII (Rio, 1957): "Assim é que foi o romancista do Segundo Reinado, evocando costumes familiares..."; "...mostrou como as condições especiais da sociedade que aqui se formou no Império repercutiram sôbre os elementos constitutivos da personalidade. Na organização e no modo de viver das famílias sente-se a influência da escravidão."

Aliás, é preciso dizer que, vários aspectos políticos de Machado já haviam sido tratados em estudos de Brito Broca (*). Posteriormente à divulgação dêstes estudos e pesquisas na imprensa literária, êsses ensaios foram reunidos no volume *Machado de Assis e a Política e outros estudos* (Rio, 1957). No livro de Brito Broca está indicada a provável influência indireta de Machado na gênese de *Os Sertões.* Sôbre a mesma hipótese Josué Montelo tratou em bem documentado capítulo de suas *Estampas Literárias* (Rio 1957).

Dizia, de Machado, o conselheiro Lafayette: "Luta, pensa e escreve como um homem de seu tempo." Comentando, por sua vez, certa passagem de *Brás Cubas,* escreveu Pedro Lessa: "aí está uma apologia da liberdade civil mais convincente para certa ordem de espíritos de que os berros e os gestos descompasados de algumas centenas de tribunos do Largo de São Francisco de Paula ou das proximidades de Bangu".

Um dos grandes empenhos de Magalhães Júnior é dar maior ênfase à versão de Machado como liberal, em política. O próprio Machado confessou: "Um homem pode muito bem ter o temperamento oposto às suas idéias. As minhas idéias, se as cotejarmos com os programas políticos, são antes liberais e algumas libérrimas". Embora o objetivo

(*) Sôbre os aspectos políticos e sociais da obra de Machado, escreveram: Constâncio Alves, em crônico no *Jornal do Comércio,* em 1908; Carlos Pontes, no *Correio da Manhã* de 13 de junho de 1939 (*M. A. e a Política*), e na edição de 20 de junho do mesmo ano (*O Discurso da Barretina*); Costa Rego, no *Correio da Manhã,* de 26 de junho de 1939 (*Os políticos de M. A.*); Almeida Magalhães, no *Estado de São Paulo* de 26 de julho de 1939 (*M. A. e Zacarias*), e nas edições de 2 e 16 de agôsto do mesmo ano (*O pensamento político de M. A.*); Sergio Milliet, no *Diário Crítico,* 3.ª série, São Paulo, 1945; Mario Casasanta, no *Estado de Minas* de 15 de junho de 1939 (*Os Escravos na Obra de M. A.*); Temistocles Linhares, *Interrogaçoes,* 1.ª série, Rio, 1959. Moisés Vellinho, *Motivos de Crítica Social em M. A.,* in Revista Brasileira, ano IX, n.ºs 25-26 Rio, Academia Brasileira, 1959.

de Barreto Filho não seja provar a vocação política de Machado, mas marcar a sua índole humanística e obter uma visão literária de sua obra, êle nos fala (págs. 59, 90, 123) do socialismo do romancista. E idéias socialistas talvez fôssem as que o próprio Machado nomeou de "libérrimas". Conclusão: um escritor deseja provar a vocação política do romancista e não vai além do liberalismo; outro escritor que não está interessado particularmente nesse assunto, prova o seu socialismo — isto é, prova que, em política, Machado foi além do liberalismo.

"Êsse homem que passa — acentua Barreto Filho — por não se ter interessado pela vida política e social do seu país, comentou-a honestamente durante tôda a sua vida, e as suas crônicas constituem um subsídio indispensável para a reconstituição da época em que viveu". E ainda: "A estrutura interior dêsse homem do século XIX já era uma antecipação da qualidade espiritual dos homens do nosso século. As linhas equilibradas e estáveis dos homens do Império, que foi para nós uma espécie de época vitoriana, predominam na arquitetura geral de sua obra e de seu estilo de vida, mas as articulações internas de seu espírito, estão, desde o comêço, insensìvelmente deslocadas no espírito das pesquisas catastróficas, que o fizeram tocar os problemas peculiares do homem moderno, os seus conflitos, a sua cisão interna, o inconsciente, a vivência da morte, o mito da infância e a angústia do tempo" (*Introdução a Machado de Assis*).

Esta problemática machadeana que constitui a "modernidade" do criador de *Quincas Borba* circula em quase todo o primeiro livro de Augusto Meyer (*Machado de Assis*, Pôrto Alegre, 1935).

Mas o crítico que, com finura psicológica e estilística, pense operar neste sentido não carecerá, sequer, de estender muito a área de suas pesquisas. Basta limitá-las ao campo da erótica machadeana.

Lúcia Miguel Pereira soube ver bem a lascívia "subterrânea" do escritor que, para muitos, parecia viver, como

acentua Eduardo Frieiro (*Páginas de Crítica*, Belo Horizonte, 1957), em estado-de-pai-de-família. Dêle disse Lúcia: "Um grande sensual — a nota da sensualidade aparece sempre que surge uma mulher bela".

Não era a sua, como escreve Augusto Meyer, em *À Sombra da Estante*, uma sensualidade dada apenas no plano das idéias. Parece que Machado de Assis considerava o erotismo um valor. Êle se insinua, em sua obra, sob múltiplas formas.

Mário Matos mostrou que, amiúde, Machado finge crer que está sendo lido por uma jovem. Suspende, então, a narrativa e passa a conversar com ela — e é sempre jovem a leitora de Machado. Esta estratégia do romancista reflete a sua necessidade de companhia feminina. "As mulher para êle, diz Mário Matos, é o nosso desejo fixo, permanente e múltiplo" e acrescenta: "Desejo de possuir, eis tudo."

Apreender, captar, o inviolado encanto da mulher no momento de sua maturação, observa Barerto Filho, eis um de seus deliciosos enlevos.

"Em quase todos os seus tipos femininos — afirma Augusto Meyer — o momento culminante em que a personalidade se revela é o da transformação da mulher em fêmea, quando vem à tona o animal astuto e lascivo, em plena posse da técnica de seduzir".

Na fixação dêste jôgo começaria o estudo das tendências felinas de Machado, as quais êle transferiu para o caráter gatusco de suas mulheres.

Mas seria belo que êsse estudo não se reduzisse apenas à compreensão da mulher como elemento perturbador e incerto, e, por isto mesmo, capaz de acentuar o lado trágico da vida.

Penso em lançar os dados mais longe: penso na possibilidade de constituição de uma antropologia filosófica machadeana a partir do estudo de suas mulheres — do estudo da mulher.

Uma análise existencial que seguisse o modêlo de F. J. J. Buytendijk — fina, aguda pesquisa do ser essencial da mulher, desde o segrêdo tocado ou intacto de seu corpo à sua forma misteriosa de estar-no-mundo; da sondagem de sua interioridade à idéia, ao "eidos" de sua imanência. Uma análise que partisse, como indica aquêle mestre holandês, da conceituação de Frobenius (*O Corpo como Destino*, Munique, 1924, pág. 6), na qual está delicadamente demarcada a fronteira que a experiência do amor físico cria na vida da mulher, e pela qual aquela experiência se reveste de um significado que escapa quase sempre à percepção do homem, sobretudo do homem destituído de qualidades imaginativas. Aí estão desafiando nosso poder, nossa potência de penetração, Capitu (de capitosa?) e Fidélia, Sofia e Flora, e Virgília, a dos belos braços e olhos de "luz úmida" — tôda aquela "casta — como dizia o próprio Machado — de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias". Outra vez Graça Aranha: "Como êle faz desejadas as mulheres!"

Esta graça mozartiana, esta galanteria íntima, todavia não desvinculada de uma concepção metafísica do destino feminino, — depois de Machado, o escritor brasileiro que se mostrou mais capaz de apreendê-la foi João Guimarães Rosa, ao modelar as figuras de Glorinha e Lalinha (novela *Buriti, Corpo de Baile*, segundo volume, Rio, 1956). Elas como que dialogam, entram em contraponto, uma com seu mistério intocado; a outra com seu segrêdo de experiências feito. Tal como na concepção de Frobenius. "Mulher tira idéia é do corpo..." (pág. 669); "... o espírito que compreendesse o corpo" (pág. 752); "Só *depois* você compreende. Corpo com corpo..." (pág. 761).

E a sociologia de Machado? Tôda a atmosfera social, política e humana do Segundo Reinado está retida em sua ficção. A marca de sobriedade e imponência que caracteriza

(*) Sôbre a matéria: Caio de Freitas, *As Mulheres de Machado de Assis*, in *Dom Casmurro*, Rio, 20 de maio, 1939.

a concepção jurídica de Teixeira de Freitas (*Consolidação das Leis Civis*), a qual, na pureza de sua arquitetura mental é expressão de uma era de estruturação da nacionalidade — escreve Barreto Filho — é a mesma marca imperial e *vitoriana* de Machado de Assis.

A clareza, a concisão, o dom da expressão concentrada e nítida, o recorte geométrico da frase — virtudes que Lafayette (*Vindiciae*) exaltava em Machado — são as virtudes de Lafayette.

Em Lafayette pela primeira vez "a nossa língua servia ao propósito de dizer o que era preciso, de maneira insubstituível. O *Direito das coisas* talvez seja uma das mais perfeitas obras do ponto de vista literário do nosso idioma no Brasil. Graças a êle é que fui procurar Teixeira de Freitas, isto é, galgar um Himalaia e ver a que alturas podia subir o Brasil. Caráter! Imperturbabilidade aos acontecimentos quotidianos... Caráter! Energia de quem se aprofunda na solidão." (Gilberto Amado, *Minha Formação no Recife*, Rio, 1955).

Equilíbrio, ordem e estabilidade comunicam à obra machadeana um sereno sentido institucional.

O Segundo Reinado, tanto nas suas instituições políticas (parlamentarismo etc...) quanto pelos seus estilos de vida e hábitos de cultura, foi, para o Brasil, uma impregnação de valores britânicos. Documentário e análise finíssima dos múltiplos aspectos da influência britânica sôbre a vida do Brasil, sua cultura espiritual e material, estão em *Inglêses no Brasil* (Rio, 1948), um dos mais sugestivos livros de Gilberto Freyre.

Também sob esta angulação, com suas influências britânicas inventariadas por Eugênio Gomes (*Espelho Contra Espelho*, São Paulo, 1946), Machado é paradigmàticamente imperial. Como Mauá. (Sôbre êsse ponto, consultar Astrojildo Pereira, op. cit.).

Mário de Andrade (obra citada) assim não o entendeu, e achou que, "na admiração pela Inglaterra, procurando imi-

tá-la", Machado estava apenas "mulatizando" (textualmente, nos *Aspectos da Literatura Brasileira*), e defraudando a autenticidade nacional.

Mais exata, mais fina, Lúcia Miguel Pereira escreve. "Tem-se acusado Machado de Assis de ser pouco brasileiro. Acusação gratuita e superficial, já que a sua obra, quer pela língua, quer pelo ambiente, quer pela índole dos personagens reflete — sem copiar servilmente, o meio social do Império e dos primeiros anos da República" (*História da Literatura Brasileira*).

Aliás, o ensaio de Mário de Andrade é, surpreendentemente, um modêlo de incompreensão.

Há ali linhas em que chega a afirmar que faltam a Machado "qualidades brasileiras"; que é "pequena a contribuição de alma brasileira existente no homem Machado de Assis", que a Machado "faltava a psicologia do romance como também a forma"; e que, quanto a língua, enquanto outros procuravam deslusitanizá-la, Machado "fincava os mourões de um cercado na vastidão imensa do Brasil".

Lúcia Miguel Pereira mostra precisamente o contrário: "na posição assumida por Machado de Assis se reflete mais nitidamente a situação do Brasil de então do que no brasileirismo de outros escritores" (*História da Literatura Brasileira*).

Barreto Filho é claro "... êsse esfôrço de universalização não lhe alterou a essência e foi êsse o grande ensinamento que lhe devemos: o modo de estilizar a nossa sensibilidade sem alterar a sua nota essencial." Diz ainda Barreto: ". . chamou a si a missão muito mais profunda de interpretar a alma da época".

As afirmativas sôbre a carência de intuição psicológica e ad e carência de senso técnico não merecem debate, sobretudo pelo que a última oferece de contrastante com a apologia da consciência artesanal de Machado — "doador fecundo de saúde técnica" — feita pelo mesmo Mário, no próprio livro em que nega ao romancista capacidade de "forma".

Colocar, por outro lado, o delicado problema das influências literárias não só inglêsas — inglêsas e russas já estudadas por Eugênio Gomes em *Espelho contra Espelho* (São Paulo, 1949), e em *Machado de Assis e Gogol* (Correio da Manhã, Rio, 29-VII-1957) — ou a possível influência italiana de Leopardi (Otto Maria Carpeaux, *Uma fonte filosófica de Machado de Assis*, in A Manhã, Rio, 4-IV-1948) — nos têrmos primários de "macaqueação" — colocar o problema nestes têrmos simplórios, quase grotescos em relação a um autor que já havia atravessado a fase instável da formação da personalidade, é, também, afirmativa que não paga ser considerada

E a questão idiomática? Barbosa Lima Sobrinho assumiu em face de Machado posição muito mais justa: "Não repudiava os clássicos, nem os imitava, redigindo com simplicidade e renovando o idoma sob a influência da linguagem falada, que êle procurava acompanhar no seu desenvolvimento natural como quem procura encontrar o instrumental indispensável para se comunicar com o povo de sua terra. Não há linguagem mais brasileira do que a de Machado de Assis." (*A Língua Portuguêsa e a Unidade do Brasil*, Rio, 1958).

Barreto Filho, depois de mostrar como no *Memorial de Aires* Machado opera um material imponderável, "simples até o desnudamento, quase reduzido ao puro elemento formal, ao estado de musicalidade", observa que "o extraordinário dessa perfeição última é que êle representa um retôrno ao elemento popular, é uma reintegração e um reajustamento perfeito ao ambiente tradicional. Machado coincide com a poesia do povo, fala como que por aforismas, como o gênio do povo gosta de fazer, se transforma num dócil instrumento de transmissão dessa poesia penetrante, da doçura e gravidade de costumes que é o melhor nessa tradição. Há frases no *Memorial* que serão intraduzíveis noutra língua, com a justa repercussão que encontram na nossa, no nosso português do Brasil, que êle trabalhou com amor e paciência."

Numa síntese feliz da evolução estilística de Machado, Josué Montelo observa: "Podemos evidenciar que o mestre

de *Várias Histórias*, orientado desde cedo pelo gôsto das formas clássicas, viera evoluindo em seu límpido estilo, até alcançar um molde que não era mais o dos velhos mestres portuguêses, já deixando transparecer, na sua concisão, no seu ritmo, no seu vocabulário, a assimilação gradual da fala brasileira." (*A Língua Literária do Brasil*, in "Jornal do Brasil", Rio 9-IV-1957).

Outra vez recorramos a Sousa Bandeira. "Aliou o espírito verdadeiro da língua às necessidades oriundas das transformações sociais" (Ob. cit.)

Escritor voltado como um sismógrafo para os movimentos psicológicos, Machado não poderia ter sido o intérprete do Segundo Reinado escrevendo uma língua cuja carga afetiva, densidade ideativa e lastreação semântica não fôssem, na sua modulação mais profunda, nas suas ressonâncias mais íntimas, veramente brasileira

A qualidade sensorial da palavra é, em Machado, entranhadamente nacional.

Ela está inclusive inelutàvelmente condicionada pelo próprio caráter coercitivo da linguagem, como fato social.

Astrojildo Pereira e Barreto Filho mostrando a identidade de Machado com o Segundo Reinado e seus valores institucionais e humanos, demonstram que essa identidade está nos romances e nos contos — e na linguagem, valeria acrescentar — e não na simples vida civil do escritor.

E isto é que importa: a capacidade de um autor em exprimir a situação da sociedade.

Destarte, no autor, e não no homem, está o interêsse.

Se o processo biográfico bastasse para a compreensão, e julgamento ou a valorização da obra de arte, como ficariam as Catedrais da Idade Média?

Quando do centenário de Machado de Assis, houve verdadeira inflação de livros sôbre o criador das *Memórias de Brás Cubas*. Preocupavam-se êles com Machado burocrata, o Machado que renegara as origens, o Machado frio e insen-

sível, o Machado míope, gago, abstencionista — e os complexos de Machado...

As homenagens eram agressões involuntárias. O conselho de Huizinga a respeito de Erasmo — "tratemos de ver o grande homem tanto quanto o permita o pequeno" — não funcionou.

Os estudos machadeanos que a partir de Alcides Maia e Graça Aranha haviam tomado rumo certo e alto, levando a obras como a de Augusto Meyer e Barreto Filho, sofreram violento retrocesso.

Revolveram a vida de Machado nas monografias sôbre sua "tragédia ocular", sua biotipologia, seu exílio dentro da Cidade Humana etc. Os livros de Magalhães Júnior, reunindo considerável massa de informes e documentos, visam liquidar tais inverdades. Honram o homem Machado de Assis. Mas, e o autor?

Mais importante será honrar o autor, para que ao homem automàticamente se garanta glória incondicionada.

Exemplo, argumento: tôda a massa de informes exumada para reabilitar o homem cobre a área de tempo que oscila de 1860 a 1870. Estamos num terreno em que as datas valem como sentenças.

Se Machado houvesse morrido no período acima mencionado, ou deixado de escrever no limite último daquela época, não ocuparia, de certo, o lugar patriarcal que ocupa na literatura brasileira.

Porque é a partir de 1881 que êle começa a realizar a sua grande obra. Esta é a data de *Brás Cubas;* 1891, a do *Quincas Borba;* 1899, a do *Dom Casmurro;* 1904, a do *Esaú e Jacó;* e 1908, a do *Memorial de Aires.* E os contos, os quais, no julgamento de muitos, são a arte, por excelência, de Machado? De 1882, *Papéis Avulsos;* de 1884, *Histórias sem data;* de 1896, *Várias Histórias;* de 1899, *Páginas Recolhidas;* de 1906, *Relíquias de Casa Velha.*

Nestes livros está tôda a história social do Segundo Reinado. Tôda a situação da sociedade brasileira do Império e

inícios da República ali está retratada. Êste é um fato suficiente para liquidar o mito de um Machado asocial.

Mas, também, naqueles livros está o que a arte literária brasileira tem de mais puro.

Da língua, o senso matemático da expressão, e a fidelidade à comunidade em que era falada; da psicologia, a penetração mais íntima; das sondagens ontológicas, as *nuances* mais delicadas; do pensamento filosófico, as modulações mais ricas e inesperadas, desde as que vão do mais ácido negativismo à mais indulgente bondade.

Ora, material que se reúna apenas sôbre o Machado imaturo, (*) o liberal juvenil, o editorialista ou cronista de imprensa, será só matéria importante sôbre um autor sem importância.

A prova da precariedade literária destas pesquisas — sôbre o homem e não sôbre o romancista — está em que não impediram a Otávio Brandão (*O niilista Machado de Assis*, Rio, 1958) voltar a repetir contra o romancista desbotados chavões, galvanizados por uma falsa interpretação marxista. Em magistral artigo publicado no *Correio da Manhã* (28, junho, 1958), Otto Maria Carpeaux destruiu com lógica implacável e cerrada argumentação, à base dos próprios postulados marxistas, a interpretação tendenciosa e primária do sr. Octávio Brandão. Mostrou como na Obra de Balzac, considerada pelo marxismo como o épico do capitalismo moderno, está ausente o proletário. Além dêsse fato, sua Obra apresenta idéias políticas altamente reacionárias, mas êste fato não impede que a situação social que ela reflete seja uma situação revolucionária. Machado viveu numa sociedade pré-burguesa, uma sociedade escravocrata, mas, pelo realismo com que fixou essa sociedade, não pode merecer o epíteto de reacionário, escapista, ou niilista. A verdadeira crítica marxista

(*) Em carta a Maria de Alencar, de 20 de janeiro de 1910, (*Correspondência de C. A.*), já Capistrano de Abreu desaprovava a idéia da reunião dos escritos esparsos.

— a de um György Lukács, a de um Bernhard Groethuysen, a de um Walter Benjamin — reconheceria isso. Essas observações Carpeaux renovou em outro estudo publicado no *Correio da Manhã* de 22 de agôsto de 1959, a propósito do livro de Astrojildo Pereira *Machado de Assis* (Rio, 1959).

É a partir de 1955 quanto através do Instituto Nacional do Livro, J. Galante de Souza publica a sua monumental *Bibliografia de Machado de Assis*, ampliada em 1958, com a publicação pelo mesmo Instituto das *Fontes para o Estudo de Machado de Assis*, que a crítica brasileira passa a dispor, pela primeira vez, de um manancial de informações indispensáveis à revisão crítica da obra machadeana e ao estudo não só de sua evolução estilística quanto da evolução ideológica do próprio Machado de Assis. O caminho para a análise estrutural e a crítica temática foi também alargado com o estudo de Dirce Côrtes Riedel sôbre *O Tempo no Romance de Machado de Assis* (Rio, 1959). Tal é a crítica que se impõe — a Crítica do *Autor em Sua Obra*, a qual segundo Spitzer, não é mais do que a exaltação da independência do espírito humano e de um tipo de homem particularmente poderoso: o Artista. (Leo Spitzer, *Linguistics and Literary Criticism*, Princeton, University Press, 1948).

O NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA

As Edições "O Cruzeiro" iniciaram em 1956 sua Coleção Brasílica magistralmente. Inauguraram-na reimprimindo as *Memórias do Distrito Diamantino*. A terceira apresentação do grande livro de Joaquim Felício dos Santos obedeceu a modelar técnica editorial: introdução de Herberto Sales, prefácio de Joaquim Ribeiro, estudo biográfico de José Teixeira Neves, notícia literária, bibliografia do autor, bibliografia sôbre o autor e apêndices de Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha.

Era de se esperar que a edição das *Memórias* representasse a criação de um padrão editorial para a Coleção Brasílica. O segundo volume da série, agora lançado, (*) não manteve sob muitos aspectos, aquela esperança. Não é que a escolha do autor não fôsse boa. Não é que o livro seja mau — na verdade, em alguns tópicos é excelente, mas só em alguns. Em geral, a impressão que deixa é, ora de insuficiência, ora de indisciplina metodológica. E eis onde tais falhas poderiam ter sido corrigidas ou compensadas se a edição houvesse obedecido os cânones que regeram o lançamento das *Memórias*.

(*) Raymond S. Sayers — *O Negro na Literatura Brasileira* — Tradução e nota de Antônio Houaiss — Coleção Brasílica, volume 2.º — Edição Ilustrada, 458 páginas — Edições "O Cruzeiro" — Rio, 1958.

O objetivo do livro é estudar o "negro como escritor ou como tema", na literatura brasileira. Portanto, o estudo de um fato literário no qual o negro se inclui, do qual o negro faz parte, ora como autor, ora como tema.

Mas há um outro fato que precede o fato literário — o fato lingüístico. Às primeiras páginas de sua monumental *European Literature and the Latin Middle Ages*, Ernst Robert Curtius lembra-nos que a filologia representa para as ciências do espírito o mesmo que as matemáticas para as ciências físicas. (*...philology. For the intellectual sciences it has the same significance es mathematics has for the natural sciences*).

Eis porque nós, que comungamos da certeza de que a filologia é a serva das ciências históricas (*Philology is the handmaid of the historical disciplines*), estranhamos que o prof. Raymond S. Sayers, — procurou dar alto nível universitário ao seu livro — não o houvesse enriquecido com atualizado estudo sôbre a influência africana no português do Brasil — capítulo que nos quer parecer essencial a um "estudo completo e criteriosamente documentado" sôbre a literatura negra ou dos negros no Brasil.

É de admitir que o professor Sayers não conhecesse os estudos de João Ribeiro (*O Elemento Negro — História, Folclore, Lingüística*); de Nina Rodrigues (*Os Africanos no Brasil*); de Jacques Raimundo (*O Elemento Agro-Negro na Língua do Brasil*); e o mais recente, de Aires da Mata Machado Filho (*O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*). Mas na bibliografia de *O Negro na Literatura Brasileira* está mencionado o livro de Renato Mendonça *A Influência Africana no Português do Brasil*.

Não teria sentido o professor Sayers, através da leitura dêsse livro, a necessidade de reabordar o problema? Também

da bibliografia citada pelo professor norte-americano consta *Casa Grande e & Senzala*. No segundo volume da grande obra de Gilberto Freyre há páginas admiráveis sôbre a influência africana no português do Brasil — influência no sentido da doçura, do sensualismo, do langor, da maior intimidade da expressão, a nossa, por via negra mais molemente coloquial. Nada disto, porém, excitou a curiosidade universitária do professor Sayers. E eis aqui um dos múltiplos pontos em que um aparato crítico como o que caracterizou o lançamento das *Memórias* poderia ter compensado aquela falha ou carência de *O Negro na Literatura Brasileira*. Para "complementar" o livro do professor Sayers ninguém melhor, pela sua competência, do que o seu tradutor brasileiro — o professor Antônio Houaiss, autoridade em assuntos de lingüística.

Estudo literário é estudo fundado em textos, e o estudo de textos reclama operação prévia: o estudo da língua em que êles se estruturaram. Outra vez, a lição de Curtius: *Geometry demonstrates with, figures, philology with texts.*

No prefácio de seu livro o professor Sayers declara que "na longa história da cultura brasileira, uma parte brilhante foi representada pelos descendentes dos escravos africanos". E cita em abono de sua tese: Aleijadinho, na escultura; Machado de Assis, no romance; Padre José Maurício, na música; André Rebouças, na engenharia.

O profesor Sayers estêve, segundo informa o seu tradutor, duas vêzes no Brasil: em 1946-47 e, de novo, em 1950. Seu livro foi publicado, dos Estados Unidos, em 1956. Prestemos atenção às datas. Em 1946, precisamente no ano da primeira visita do professor Sayers, o profesor Curt Lang revelava no *Boletim Latino-Americano de Música* (Volume VI, dedicado ao Brasil) a existência de um grupo de músicos brasileiros de qualidade igual à do Padre José Maurício — a Escola de Música Mineira do Século XVIII — músicos da região do Aleijadinho, do tempo do Aleijadinho, e, todos êles, mulatos como o Aleijadinho.

Em 1953 Eurico Nogueira França, tratava amplamente da descoberta de Lange e da importância dos músicos mineiros — e mulatos — em seu livro *A Música no Brasil.*

A música dos mineiros descendentes de negros, já foi executada fora do Brasil, inclusive na Alemanha, com interêsse e surprêsa — a boa surprêsa das revelações inesperadas. Com a responsabilidade de seu nome o professor Curt Lange afirma que "a atividade musical do século XVIII em Minas Gerais foi infinitamente superior à atividade na arquitetura, nas artes plásticas e na literatura".

Assim como a filologia é a prova dos nove dos textos, a audição é a "filologia" da música. Basta escutar qualquer dos mulatos mineiros — José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Francisco Gomes da Rocha, Inácio Pereira Neves, na *Antífona de Nossa Senhora*, na *Missa em Mi Bemol;* na *Maria Mater Gratiae;* na *Novena de Nossa Senhora do Pilar* — para que nos capacitemos da rigorosa veracidade da assertiva do professor Lange.

Um pesquisador de nível universitário, lente da *High School of Music and Art*, de New York, e da Columbia University como o professor Sayers, propõe-se a estudar a influência e participação dos descendentes de negros no processo de nossa cultura, "na longa história da cultura brasileira".

Cultura e não só literatura, diz no Prefácio. Logo não parece ter êle o direito de ignorar *fatos culturais* ocorridos no prazo em que realizava sua pesquisa, e confirmados em tempo anterior ao da publicação de seus estudos.

Como explicar, pois, tal omissão, quando o próprio professor Sayers — como indica a referência ao Padre José Maurício — não exclui a música do conceito de cultura, como tantos outros o fazem? Aliás, em matéria de omissões há uma de todo inexplicável no livro e na bibliografia do professor Sayers — nenhuma linha sequer sôbre Nina Rodrigues.

A obra ainda hoje viva do iniciador dos estudos de africanologia no Brasil não mereceu a menor atenção do autor de *O Negro na Literatura Brasileira.*

Neste livro, quando não há falhas desta gravidade, há verdades ditas pelo meio. Exemplo: a que se refere a Las Casas, capaz, pelo seu unilateralismo, de levar o leitor desavisado a grave êrro de julgamento

A posição correta em face de *Las Casas* é a de Otto Waltz (*Eine historische Skizze,* Bonn, 1905, pág. 12) quando mostra que Fray Bartolomeu foi o verdadeiro criador da teoria da não-alienação da liberdade e da doutrina da livre vontade do povo como fonte de poder.

No magistral e empolgante livro de Lewis Hanke, historiador norte-americano, sôbre a luta pela Justiça na Conquista da América: (*The Struggle For Justice in the Spanish Conquest of America*), o perfil de Las Casas é traçado de forma a eliminar a hipótese de sua consideração como "escravocrata".

Aliás, não se pode escrever a história da escravidão na América — negra, índia, por conseguinte, a história do negro — sem o estudo prévio do pensamento dos teólogos espanhóis do Século de Ouro, ao qual se vincula a figura de Las Casas. Fontes para êsses estudos são, entre outras, *El Hombre y el Mundo de los Teologos Españoles de los Siglos de Oro,* de J. M. Gallegos Rocaful (México, 1946), e *Religión y Estado en la España del Siglo XVI,* de Fernando de los Rios, recentemente reimpresso no México com prefácio de Angel del Rio, datado de New York, ano de 1955. Angel del Rio é professor da Columbia University, da qual Sayers é também professor.

A Columbia foi também a editôra de *O Negro na Literatura Brasileira.* E se por tantas circunstâncias não estivesse êle obrigado a conhecer a obra de Fernando de los Rios, como lente de espanhol da *High School of Music and Art* estava obrigado a conhecer o pensamento dos teólogos das Universidades de Salamanca e Alcalá.

O desconhecimento dos teólogos espanhóis que informaram a "filosofia da Conquista", e o fato de apoiar-se num historiador já superado — João Lúcio de Azevedo, *História de Antônio Vieira* — êstes dois fatos levaram o professor Sayers a repetir o êrro de considerar contraditòria a posição de Vieira em face do problema da escravidão: contra a dos índios, a favor da dos negros.

A contradição desaparece do momento em que se estude Vieira à luz da sociologia barroca. Em nota publicada no *Correio da Manhã* de 15 de outubro de 1956, sob o título *Ideologia do Pe. Vieira,* tentamos a colocação do problema da "contradição" de Vieira àquela luz:

"É nas especulações da sociologia barroca sôbre a origem das nações e a fonte hebráica de tôdas as línguas, o destino das tribos, história dos primeiros homens, as relações entre os patriarcas bíblicos e os heróis da antigüidade greco-romana, as lutas entre ciclopes e heróis e as divagações sôbre raças inferiores (v. Wolfgang Lacius, *De gentium migrationibus,* Francfort, 1600), que os encontraremos a resposta para a problemática vieirista. Da sociologia barroca codificada mais ou menos em 1590 por Melchior Goldast, em *"Monarchia Romana"* (3 vols.), recolhemos a lição de que os índios, filhos da natureza edênica, da inocência paradisíaca, são assistidos pelo "direito natural primeiro", vigante no Paraíso, enquanto aos negros, rebentos da cólera de Deus, resta sofrer o "direito natural secundário", preço do pecado original, o qual justifica as guerras, classifica-as de justas ou injustas e permite a escravidão. O direito natural, doutrina que precedeu a sociologia ministrando fundamentos teóricos às formas de convivência humana, inspirada na idéia essencial de uma razão idêntica e comum a todos os homens, foi reelaborado pela Escolástica. O duplo direito natural compendiano em S. Thomas *Summa Theologica.* I — II, qu. 94, a 5 ad. 3; II — II qu. 57, a. 3 ad. 2, tornou-se a Filosofia da Colonização (Otto Maria Carpeaux, *Origens e Fins,* Rio 1943; e *A Cinza do Purgatório,* Rio, 1942)".

Vieira, pôsto sob o ângulo da sociologia barroca e considerado à luz de sua formação escolástica, reaparece rearticulado num sistema de idéias que elimina o epíteto da contradição.

É por falar em barroco: Sayers a êle vincula a Escola Mineira. É vinculação só parcialmente certa. O Barroco mineiro afirmou-se preferencialmente nas artes visuais.

A "poética" da Escola Mineira não é, em primeiro lugar, homogênea como o foram a plástica e a música da época. Além disto, ela se ajusta melhor ao conceito do Rococó — dito isto, não devemos, porém, esquecer duas noções básicas — primeira: o Rococó não é degenerescência do Barroco (prova-o o vitalíssimo Rococó da Baviera quanto às artes visuais; e o Rococó de Johann Christian Bach, Cimarosa, Mozart, quanto à música); segunda: no Brasil, o Rococó apresentou-se como arcadismo, fato que dificultou sua identificação, felizmente hoje obtida graças a Otto Maria Carpeaux, Afrânio Coutinho e Sérgio Buarque de Holanda (pesquisa no setor literário), e Lourival Gomes Machado (setor artes plásticas).

Mas arcádica não foi também exclusivamente a Escola Mineira — a corrente de um vago pré-romantismo rolou em seus leitos.

A incapacidade para estabelecer nuances indica no autor de *O Negro na Literatura Brasileira* senão falta de agudeza crítica, pelo menos apêgo a processos obsoletos de periodização literária.

Esta carência de agudeza crítica mostra-se mais viva na página em que o professor Sayers não consegue ver em João Francisco Lisboa mais do que um autor de província.

É desconcertante. Nos primeiros dias do lançamento de *O Negro na Literatura Brasileira,* o colunista literário do *Correio,* sr. José Condé e o crítico Sérgio Milliet, no *Estado de São Paulo,* estranharam, no livro, a omissão de Cruz e Souza e de Lima Barreto.

Alegou-se então, para justificar o fato, que o professor Sayers traçara para limite final de seu estudo o ano de 1888. As obras de Cruz e Souza e de Lima Barreto realizaram-se fora daquele limite.

A explicação seria correta se o próprio professor Sayers não houvesse, êle mesmo, violado os limites que criara para seu estudo. Assim, à página 239, menciona Jorge de Lima,

cuja obra se iniciou em 1914; à página 211, refere-se ao novelista equatoriano Adalberto Ortiz, autor de *Juyungo,* história do negro Ascención, publicada pela Editorial Americale, em Buenos Aires, em 1943; e ainda à página 409, a *Canaan,* de Graça Aranha, editado em 1902. Por que, pois, não fêz a mínima referência a Cruz e Souza e Lima Barreto, se a regra cronológica fôra violada?

Não teria o professor norte-americano conhecimento *direto* da obra do poeta negro e do romancista mulato?

Mas há na bibliografia citada pelo professor norte-americano estão a *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira,* de Otto Maria Carpeaux; a *Prosa de Ficção,* de Lúcia Miguel Pereira; e a *Poesia Afro-Brasileira,* de Roger Bastide — fontes excelentes para o conhecimento indireto de Lima Barreto e Cruz e Souza.

E eis o que já era suficiente para tornar imperativa, pelo menos, uma simples referência ao grande poeta negro e ao grande romancista mulato, num livro destinado a estudar a contribuição de negros e mulatos à literatura do Brasil. Referência imperativa se sobretudo considerarmos que a contribuição de Cruz e Souza e a de Lima Barreto têm a seu favor o cânone da validade artística.

Êles porém são omitidos, enquanto outros que só têm interêsse extra-literário, são generosamente mencionados e até estudados.

Não é êste, contudo, o único passo onde falham método e percepção literária do professor Sayers. Assim, à página 239, fala em "modernismo" de Eugênio de Castro e Ruben Dario.

Para a literatura brasileira o conceito de *modernismo* não tem o mesmo sentido com o qual é empregado em Portugal e nas literaturas hispano-americanas. Lá modernismo corresponde a simbolismo, e aqui, a coisa é bem diversa. Destrói êsses equívocos, na linha das letras hispano-americanas, o livro de Max Henriquez Ureña, *Breve História del Modernismo,* publicado no México dois anos antes da publicação do livro do professor Sayers, que é lente de espanhol, de onde presumir-se deveria conhecê-lo, porque inclusive nê-

le figuram autores que trataram o tema do negro como Diego Vicente Tajera, Mañuel Serafin Pichardo, André Eloi Blanco.

Aliás na bibliografia de Sayers figura a antologia de Emilio Ballagas, indicando assim seu interêsse pelo problema negro nas literaturas hispano-americanas. Houvesse a edição do ensaio do professor Sayers sido feita com o mesmo esmêro que caracterizou o lançamento do primeiro volume da Coleção Brasílica, e tôdas estas falhas, insuficiências, deficiências e equívocos poderiam ter sido sanados, pois ao seu tradutor não falta capacidade para dar desempenho a uma boa edição anotada, como a que no caso se impunha.

Para a organização de seu livro mobilizou o professor Sayers considerável massa de informações, numa grande diligência lamentàvelmente nem sempre marcada pelo necessário senso seletivo. Devemos, aliás, reconhecer que m obras que buscam a fusão do literário com o histórico é sempre difícil obter resultados "puros".

De onde, talvez, o melhor fôsse um estudo do negro e do mulato na literatura brasileira, mas à base da obra literária artìsticamente valiosa de nossos escritores e poetas negros ou mulatos.

Inclinando-se mais pelo método histórico,, o professor Sayers soube, porém, compensar falhas e deficiências com o largo sôpro de generosidade humana que infundiu às suas páginas. Lidando com tanto material literàriamente morto consegue, pelos dons da simpatia humana galvanizá-lo, numa operação em que o historiador de fatos sociais sobreleva ao crítico estritamente literário.

Outras vêzes obtém boa modulação crítica como nas linhas págs. 388 ss.) sôbre Machado de Assis, as quais são as melhores de todo o livro, justamente porque o autor atingiu raro equilíbrio na combinação dos métodos sociológico e histórico empregados como instrumento bifocal para a hermenêutica da obra de arte literária.

MÚSICA
DO OCIDENTE

Com êste Suplemento, cuja circulação coincide pràticamente com a data de seu aniversário, o *Correio da Manhã* celebra o bicentenário da morte de Haendel; o sesquicentenário da morte de Haydn, e o sesquicentenário do nascimento de Mendelssohn. Não quer o *Correio da Manhã* comunicara esta tríplice homenagem apenas o caráter de um ato sentimental. Êste suplemento traz, implícita, na própria ordem de sua elaboração, uma nova maneira de conceber a música, considerada como uma das muitas moradas do Espírito, e não como uma arte isolada na comunidade das manifestações da mente humana. É uma atitude nova, que, decerto, ainda encontra resistências.

Os historiadores de arte e da civilização, até mesmo aquêles que, ontem como Burckhardt, e hoje Huizinga ou Wylie Sylpher, Arnold Hauser, cuidam de tudo, menos da música.

No entanto, sem necessitar recorrer é frase de Pater, bebida em Schopenhauer, segundo a qual "all art constantly aspires towards the condition of music", temos de reconhecer a presença da música na própria estrutura de tôdas as demais artes e formas de pensamento.

Não é preciso remontar aos pitagóricos, para sentir esta verdade. Não é necessário remontar ao *Trattado dell' arte della pittura* (1584), de Lomazzo, no qual se fala das proporções humanas em têrmos musicais. Não é necessário recordar a doutrina do "universo matemático", sujeito em tôdas as suas manifestações, às leis harmônicas — doutrina dominante na *Harmonia mundi*, de Kepler; em Galileu, em Shaftesbury. Ou na poesia, como em Dryden: *From harmony, from heav'nly harmony*... Ou voltar mais atrás, até a concepção da *música coelestis*. Nada disto é essencial para a percepção da presença da música como espécie de arquétipo, modêlo de pensamento humano.

Na arquitetura, definida por Schelling como "música congelada", esta é uma linha constante — reponta até hoje nos estudos de Rudolf Wittkower e na *Autobiografia* de Frank Lloyd Wright. Nas artes plásticas, basta ver e ler Kandinsky.

Na literatura, apesar da objeção de que a arte da palavra não pode ser uma arte reiterativa, como é da essência da música, aí estão os estudos sôbre a novelística de Proust, Joyce, Thomas Mann, Hermann Hesse, Robert Musil, Hermann Broch e, sobretudo, a poética de T. S. Eliot. Seria necessário recordar, como ainda agora o fêz Gordon Hall Gerould, em *The Ballad of Tradition*, a natureza musical da poesia? É preciso falar na teoria das relações da poesia com a música, de Emil Staiger? Ou nos recentíssimos estudos sôbre os *contrafacta* e os *travestimenti spirituali?* Ou nos estudos, também recentes, de Robert Manson Myers, sôbre as relações da poesia de Dryden e Milton, com a música de Haendel; e de Luigi Ronga, sôbre Tasso e Monteverdi?

Estas relações da literatura com a música (*) — relações de ordem estrutural e não só de correspondência entre as duas artes, analogias ou assimilação de recursos estéticos

---

(*) Tema básico de um livro, — *Viola d'Amore* — que temos em elaboração.

— constitui hoje o núcleo das pesquisas de críticos como Calvin S. Brown, Helen Gardner.

Acompanhando êsse desenvolvimento do condicionamento das outras artes pelas leis estruturais da música, a própria história da música tomou nova orientação: está começando a deixar de ser considerada como um fenômeno isolado da cultura.

Wilibald Gurlitt vincula esta reviravolta ao aparecimento do "historicismo".

Em têrmos de "fôrça espiritual", comparável à de Goethe, é que Walter Riezler define a música de Beethoven.

Fazendo o inventário da figura do músico na literatura alemã, George S. Schoofield deixa emergir de seu estudo a linha da evolução do problema: desde as simples analogias metafóricas à visão da ordem estrutural inaugurada por Thomas Mann, sobretudo no *Fausto* que, sob êsse ponto de vista tem sido talvez o livro mais inquirido pela crítica contemporânea, como se vê no trabalho *Fiffy Years of Thomas Mann*, de Klaus W. Jonas. Outra obra examinada à luz dêsses conceitos tem sido também a de Hesse, como demonstra Joseph Mileck em *Hermann Hesse and his critics*.

Mas a grande revolução metodológica operou-se no próprio centro da historiografia musical. Alguns musicólogos começaram a estudar a música como reflexo da evolução cultural, como Erwin Leuchter, mas aqui cometeu-se um equívoco: não se deve considerar a música como reflexo, mas como parte da cultura e, também, como fator cultural dinamogênico.

Adolfo Salazar seguiu um pouco aquela linha, em *La Musica en la Sociedad Europea*. O resultado dêsse método é o estabelecimento por vêzes arbitrário ou meramente subjetivo das correlações entre o Classicismo Vienense, por exemplo, e o Idealismo Alemão, ou entre o Iluminismo e a criação de Haydn e Mozart. Em *Los Conceptos Fundamentales en la Historia de la Musica*, Salazar alterou sua metodologia, à base da aplicação à história da música dos conceitos de Woelfflin, e, sobretudo, de Worringer. Mas não levou em

conta as objeções de Timmling, Wulf, Landsberg e Schmarsow quanto à unilateralidade das teorias de Woefflin, e a crítica de Stix, Dvorak, Coellen e Frankl sôbre a rigidez e limitação da construção etno-psicológica de Worringer.

Se a história da arte, como acentua Bernheim, só pode derivar-se da própria essência da arte, a aplicação de conceitos específicos da historiografia das artes plásticas à história da música, precisa ser feita com máxima cautela, pois desde Nietzsche sabemos que a música não acompanha com perfeita sintonia a evolução social ou a evolução das demais manifestações artísticas.

Se o problema das relações da arte com o conjunto da vida social e espiritual — "a rêde das relações e concomitâncias espirituais" de que fala Schnaase — deve ser sempre o alvo do historiador, êle não pode descurar o tratamento do que cada arte tem de específico, sob pena de cair numa trama de analogias destituídas de tôda objetividade.

Da Alemanha veio o livro de Hans Mersmann, *Musikgeschichte in der abendlaendischen Kultur*. O livro, porém, não realiza o que promete o seu título. Sòmente com Paul Henry Lang (*Music in Western Civilisation*) e com Alec Harman e Wilfrid Mellers (*Man and his Music, The Story of Musical Experience in the West*) começamos a partir do conceito da música como *integral part of Western civilization.* Mas se no caso Harman-Mellers as categorias estilísticas dispensam a luz da análise ideológica, essencial à sua clarificação, no caso de Lang a periodização compreende a música *não viva,* de puro interêsse histórico, como a grega, a bizantina, a romana, a do período patrístico, e a gótica. Só a partir do oitavo capítulo, dedicado à *Ars Nova,* que acompanha o colapso da ordem medieval, Lang passa a se ocupar da música como arte específica do Ocidente.

É a um autor brasileiro, redator do *Correio da Manhã,* que neste suplemento escreve o ensaio dedicado a Haydn, que se deve a recolocação da história da música como fôrça plasmadora da civilização ocidental (*... music in the making of Western civilization*) e criação da qual nos devemos

ocupar enquanto viva na Sala de Concertos. Para tanto, parte Otto Maria Carpeaux — fato que não corre com nenhum outro autor, Lang, Alec Harman ou Wilfrid Mellers — da Ciência do Espírito, e das teses de Spengler e Toynbee, quanto à história em geral, e a de Sir Donald Tovey, quanto à musicologia.

Apoiado nos dados da Ciência do Espírito, Otto Maria Carpeaux (*Uma Nova História da Música,* Rio, 1958) promove uma recolocação de todos os problemas fundamentais da historiografia musical e da musicologia sob a luz de um critério estilístico-ideológico de extraordinária riqueza. O capítulo sôbre Bach, em que a Obra do *Kantor* é considerada à luz das categorias estilísticas do Gótico, do Barroco e do Rococó, não só cria uma nova perspectiva que amplia tremendamente a visão da criação bachiana, como revela a fecundidade dos processos adotados na elaboração de *Uma Nova História da Música.* Vemos a Música surgir não mais como um domínio isolado da atividade criadora do homem ocidental, mas como uma das correntes maiores da nossa própria civilização. Voltamos ao conceito de Schmarsow, da arte como elemento integrante da cultura, mas já numa etapa superior de investigação estilística e ideológica.

Este suplemento do *Correio da Manhã,* na concomitância das datas que celebra, traça uma linha dialética: a música barroca de Haendel, que era também a de Bach — quanto à periodização estilística — foi sepultada pela polifonia instrumental de Haydn que foi revolução maior do que a de Monteverdi, em seu tempo, e, provàvelmente, a de Schoenberg, em nosso tempo. Mas aquela música barroca que Haendel e Bach levaram à mais alta glória, foi redescoberta por Mendelssohn. São os que celebramos neste caderno do *Correio*: Haendel, Haydn e Mendelssohn, através das páginas de Eurico Nogueira França, nosso eminente crítico musical e Otto Maria Carpeaux — a prata da Casa.